

F.C.

1867

FIND

WILL

1867

1867




LIBRARY
Brigham Young University



GIFT OF

Harry James Russell
and
George Oscar Russell





Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Brigham Young University

The Lake French Series

EDITED BY

EDOUARD PAUL BAILLOT

Professor of Romance Languages in the Northwestern University



43.78
195e
The Lake French Classics

VICTOR HUGO

PREFACE DE CROMWELL

AND

H E R N A N I

EDITED WITH INTRODUCTION AND NOTES

BY

JOHN R. EFFINGER, JR.

ASSISTANT PROFESSOR OF FRENCH, UNIVERSITY OF MICHIGAN

SCOTT, FORESMAN AND COMPANY

CHICAGO

NEW YORK

COPYRIGHT, 1900, BY
SCOTT, FORESMAN AND COMPANY

ROBT. O. LAW CO., PRINTERS AND BINDERS, CHICAGO.

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

PREFACE

In studying the Romantic movement and the beginnings of the dramatic literature of the nineteenth century in France, it is hoped that the advantage to be gained by putting the *Préface de Cromwell* and *Hernani* together in one volume will be apparent to all. The *Préface* as the recognized manifesto of the new movement is a document which students cannot afford to neglect, and any mere summary of its contents gives but an inadequate idea of its literary and historical value. As it is given here, it is practically intact, as only those parts have been omitted which refer to the play *Cromwell*, and which have no general interest. After an acquaintance with this declaration of literary liberty, the student is better prepared than he could be otherwise, to take up the study of *Hernani*, which was the first of Hugo's plays to be acted.

The text used in the present volume is that to be found in the *édition ne varietur* of Hugo's works which is published in Paris by J. Hetzel et Cie., but even there, numerous slight errors occur which have needed correction.

In addition to the aid received from the various volumes which have been duly enumerated in the Bibliography appended to the Introduction, the editor has been materially assisted by Dr. Matzke's scholarly edition of *Hernani* which appeared a few years ago.

JOHN R. EFFINGER, JR.

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN,

August, 1900.

CONTENTS

	PAGE
PREFACE	5
FRENCH LITERATURE—THE BEGINNINGS OF THE ROMAN- TIC SCHOOL	9
INTRODUCTION	
I. The Advent of Victor Hugo	22
II. The First Performance of <i>Hernani</i>	24
III. The Meaning of the Rómantic Triumph	30
IV. Hugo's Later Career	35
V. Notes on <i>Hernani</i>	39
VI. Bibliography	42
PREFACE DE CROMWELL	43
HERNANI	105
NOTES	226

FRENCH LITERATURE

THE BEGINNINGS OF THE ROMANTIC SCHOOL

As the French Revolution was a social, religious, and political reaction against the ideas of the old regime, slow in taking form, but with deep-rooted causes, so the Romantic School, representing a corresponding movement in literature, though finding its definite expression at a somewhat later date, was a reaction against the classic school represented by the writers who flourished at the court of Louis Quatorze. The formality and conventionality which attended the Grand Monarque gave a distinct tone to the society of the seventeenth century, and the literature of the period, designed to please and interest this society could but present the same essential traits. So this classic school was a school of formalism, rich in elegance of diction and purity of style, but lacking in emotive power and failing to touch the hidden springs of feeling.

In the realm of dramatic poetry, comedy and tragedy were kept entirely distinct, no comic element being allowed within the classic mould, and although they were both nominally subject to the same regulations, comedy was given a certain liberty, while tragedy, as the more serious, generally formed the basis for literary discussion. According to the classic tradition, a tragedy must be written in the Alexandrine verse which required

lines of twelve syllables arranged in alternating couplets of masculine and feminine rhymes, and the three unities of time, place, and action were rigorously observed. The unity of time generally confined the action of the play to the space of twenty-four hours, while the unity of place prevented a change of scene. Together with these requirements, it was understood that the subjects for tragedy should be chosen from ancient history, mythology, or legend, and that the characters should represent kings and queens and others in high places. Any violent action was abhorrent to the delicate taste of the age, as was any common or colloquial phrase, and while words not deeds were wanted on this stage, only those words were tolerated which belonged to a certain elegant vocabulary. The speech of the time was affected, it was an age of circumlocution, and the stage suffered thereby. When the noble duke of 1670 never failed to address his son as *Monsieur*, no matter what the circumstances, and the fashionable ladies of the time were in the habit of asking for the *commodités de la conversation*, when alluding to chairs, it is plain to see that an artificial style was inevitable. So tragedy was dignified in its stately measures, filled with *beaux-vers* and long tirades, and withal possessed of a great charm which has far from lost its power.

The great success of this dramatic literature of the seventeenth century led to imitation at once, the work of the great masters was studied and analyzed and reduced in its essence to a certain number of rules, and a classic formula gradually took shape. With limitations as to both content and form, those who were thus satis-

fied with fixed literary models became stylists at best, showing little originality or sincerity of feeling. Finally, however, with the advent of the eighteenth century, a change was necessary, and while the limitations as to form were allowed to remain practically untouched for more than a hundred years, the limitations as to content underwent rapid transformation.

The eighteenth century presents a new social order, men were thinking more keenly, feeling more deeply, and speaking more freely than ever before. The middle classes were increasing in power and wealth, the respect and reverence for the nobility was slowly beginning to diminish and new elements were asserting themselves in society. The speculative fervor which followed the financial transactions of Law during the Regency of the Duke of Orleans (1715-1725) did much to revolutionize social conditions, the newly-born scientific spirit was restless and inquisitive, seeking utility in all things, and exposing sham and artificiality wherever found, the recently aroused spirit of sensibility, and the capacity for real feelings and emotions came as a relief after the formal strain of the epoch of the great king, and all these things were squarely away from the precision and pretense which had for so long a time held sway.

So literature ceased to be an art, to adopt the epigrammatic phraseology of Brunetière, and became an arm; it grew more serious and sincere in expressing the life of the time, and the drama fell into neglect. So intense did the practical spirit become that a mathematician, it is said, even went so far as to ask, What does a tragedy prove? Dramatic poetry in the seventeenth

century represented the highest literary effort of the time, and the greatest talents devoted themselves to it, but now, with ideas to discuss, corruption to expose, and reforms to advance, the master minds were busy with other things.

The drama, nevertheless, continued to exist, but ceased to present the regularity of the classic models. Tragedy was slowly growing out of touch with the spirit of the times in spite of the efforts of Crébillon, called the *Racine ivre*, who was most melodramatic in his devices for inspiring terror, and in spite of the many attempts of Voltaire, who cultivated the dramatic art assiduously, and who, with all his iconoclastic tendencies, and all of his defiance of gods and men, did not dare to lay hand upon the classic form. But comedy it was, with its greater liberty in construction, which seemed best adapted to serve as the means of expression for the new and fast-crowding incidents of daily life. The old comedy of character which had portrayed types, as the miser in *l'Avare*, and the hypocrite in *Tartuffe*, and which is representative of its date, gave way to the comedy of manners. Here the stock comedy characters were in a measure replaced by others more appropriate to the situation, and the plays of Marivaux show the beginning of a tendency toward the *drame*, as a type distinct from comedy or tragedy, and yet based upon them. Getting his ideas from Racine rather than from Molière, it was Marivaux's habit to transport the scenes of tragedy to the sphere of common life, and emphasize the light side of the incongruity which had before formed a basis for tragic emotion.

Properly developed, and in the hands of skillful writers, this might have been the beginning of a perfectly normal evolution in dramatic art, but, unfortunately, other forces were at work. The widespread interest in the emotional literature of England as represented in the works of Richardson and Fielding, who were then immensely popular in France, and who were preparing men's minds for the doctrines of Rousseau, paved the way for a fusion of comedy and tragedy which was called *tragédie bourgeoise*, or *comédie larmoyante*. This was a tearful comedy, with all the mirth omitted; it was a tragedy brought to earth and divested of its somewhat distant and unreal character. Taine interprets this innovation as a sign of the times by saying that, as it was the first opportunity the third estate, the bourgeois class, had had to raise itself to a position of prominence and power, so it was the first opportunity favorable for the appearance of a popular drama. The pride of the parvenu was undoubtedly one of the motive forces in this new literature, and it was necessarily commonplace in its essence and somewhat exaggerated in its methods. The desire to be amused seemed to vanish for a time, the public wanted to be moved, and the aim of the playwright was to excite the emotions. Under these conditions, the success of such a drama was assured, and the records of the time show that the appellation, *comédie larmoyante*, was more than a mere name. With this exaggeration of the emotional side there was a corresponding diminution in artistic conception, and the subject matter of the drama which had become both more complex and more commonplace, was held in

check, neither by reason nor judgment. Diderot has said that an emotional man is too much at the mercy of his diaphragm to possess the intelligence and the tact necessary for real greatness, and this being so, the reasons for the sudden decline of the *tragédie bourgeoise* are to be found in the causes for its existence. Notwithstanding his clever saying, Diderot (1713-1784) was the theorist of the new school, while Nivelle de la Chaussée (1692-1754) was its first well-known author. The latter clung to the classic form in spite of his wholly modern and prosaic content, and did not hesitate to use the stately Alexandrine for such lines as these:

*Je vais à l'Odéon, si quelqu'un me demande,
Vous lui direz d'entrer, et s'il peut, qu'il m'attende.*

Sedaine was the most successful of all these writers however, and his play, *Le Philosophe Sans le Savoir*, is the only one which has been remembered. The new drama was gradually assuming as its duty the inculcation of some moral lesson, and the character of Sedaine was such, that all his work was stamped with the mark of truth and sincerity. Sebastien Mercier (1740-1814) was a noisy, dogmatic reformer, who reviled the memory of Corneille, Molière, and Racine, and attempted to substitute for their work the products of his own erratic genius. Full of contradictions, and constantly preaching a moral which he never practiced, he was a man of little influence, and with him the *comédie larmoyante* seems to have finished its short and rather uneventful career. Beaumarchais (1732-1799), the next dramatic author of the century, of any prominence, begins a new

era, in that he puts the *tragédie bourgeoise* aside, has a true notion of the artistic demands of comedy, and attempts to go back to Molière's motives in writing it. In his two great plays, *Le Barbier de Séville* (1775), and *Le Mariage de Figaro* (1784), he assumes the part of a great public censor, boldly proclaiming the iniquity arising from the privileges of the nobility, and the venality existing in public office, and especially in the national courts, and to such good effect, that his influence was of no small importance in bringing about the revolutionary outbreak which soon followed. The public conditions were such that these plays produced on the eve of the Revolution were more or less political in character, and still they were filled with a sparkling wit and a keen sarcasm which gave them instantaneous success. If the saying that the French nation laughs in order not to weep was ever true, it was true at this moment in the history of France when society was corrupt and the government tottering, and Beaumarchais led the laughter. His plays were most essentially the product of the times. In 1760 they would have been impossible, as Rousseau and his sentimentalism made the *drame bourgeois* the natural expression of the popular instinct, while in 1790, after the conflict had begun, the grim reality of the Revolution suppressed for a time the gaiety of the people.

With this period of confusion came a corresponding chaos in dramatic literature. For a time the theatres were used by the revolutionary committees for the propagation of the most radical ideas, many free performances were given to the populace, and old plays were remodeled so as to contain patriotic utterances. Finally

out of the turmoil, as social and political order began to reign again, literature gradually returned to its proper domain and ceased to bear the mark of political utility. In this field of literature there were two influences clearly distinguishable, one conservative and the other liberal. The conservative represented the old ideas of the classic school, insisted upon a strict observance of the three unities in dramatic composition, and in general preferred the old to the new. It is worthy of note that with the triumph of republican ideas in France, there came a revival of interest in the ancient republic of Rome. Its history was studied with diligence, archeological investigations were carried on with a greater zeal than ever before, and the craze went so far during the Directory as to sanction the adoption of the toga as a fitting style of dress. Classical subjects were treated by the painters, as the great canvases of David will attest, and all in all, Rome seemed to be having its day for a second time. It was natural then that at such a time the classic ideas regarding literature in general and the dramatic art in particular should be interpreted in a most rigorous way. It seemed as if with a revival of classic civic virtues there should come a corresponding revival of classic literary forms.

Throughout the whole of the eighteenth century, as has been noted, there had been a gradual movement away from these classic models, and an eager acceptance of new and foreign ideas. The national literature of France, which had been justly famed for its elegance, harmony, and lofty character, was fast losing these characteristics, and a wider and more cosmopolitan spirit

with more regard to content than to form was gradually taking possession of it. Not only were the English sentimental novels eagerly read and imitated, but the newly discovered poems of Ossian, which are now generally considered to have been a literary forgery, caused a great sensation, while Shakespeare was gradually translated and the German literature was beginning to assert its influence. The result of all this foreign contact was so plainly seen in the confused dramatic forms which were replacing tragedy and comedy, that a reaction soon took place. In the face of this foreign invasion, in the face of this neglect of the literary models which had brought glory to France, an appeal was made to the patriotic instincts of the people. It happened that this reaction in literature was taking place at the very time when the revolution had come in government and society, and France, victorious in spite of the combined efforts of all the armies of Europe, was now summoned by the conservatives to reassert her literary independence by a repudiation of all foreign influences, and by a return to the classic tradition. So it happened that, notwithstanding the new ideas everywhere prevalent regarding church and state, man and society, old ideas were beginning to come to the surface in the literary world. As the military successes of France increased, the imitation of foreign literary ideas was more and more decried and the old rules for comedy and tragedy were reformulated with a growing strictness.

The liberal spirit in literature which undoubtedly existed at this time, and which was more nearly in accord with the existing conditions, desired to continue

this intercourse begun with foreign countries. The universal idea of literature seemed more reasonable than one which was narrow and exclusively national, and by degrees the steps were being laid for a literary revolution which would eventually break forth, even if for the moment it seemed stifled by the force of events. Mme. de Staël, though exiled by Napoleon, was trying to perpetuate the cosmopolitan spirit, and Chateaubriand's influence was away from the classic tradition. Still, for a number of years, it must be confessed, the conservatives had the best of the situation, for new ideas in literature were strangely unpopular, the papers and the theatres were all under the control of the old school, and no man of letters dared lift his voice in decided protest. The literary critics denounced the rude literatures of Germany and England, Shakespeare was called a northern barbarian, and all furtive attempts at dramatic reform were held up to ridicule. The theatres under the imperial control of Napoleon were practically deprived of all liberty, being limited in number and restrained in scope. To the Théâtre Français, or the Comédie Française, as it is as often called, was given the exclusive right to perform the plays of the classic repertoire, while operacomiques were allotted to another theatre, vaudevilles to a third, and melodramas to a fourth. At the same time, a rigid dramatic censorship was established, and there resulted a period of stagnation which was but preliminary to the later movement of revolt.

As the Empire drew to a close, however, the new forces in literature asserted themselves more vigorously than ever before. In 1809, Benjamin Constant trans-

lated Schiller's *Wallenstein*, in 1814, A. G. Schlegel's *Cours de Littérature Dramatique* was published, five years after its first appearance in Germany, in 1817 Walter Scott was translated, and in 1821 Guizot revised Letourneur's translation of Shakespeare, and Barante prepared a six-volume edition of Schiller's plays. Byron appeared during the following year, and Calderon and Dante were soon accessible to all. During this period the influence of those members of the nobility who had lived abroad during the Empire and who did not return until the Restoration, was of no small value in giving prestige to the new movement, for during their voluntary exile they had come into personal contact with many of the well-known men of letters in both England and Germany, and had learned to respect and admire them.

With all this interest in foreign literatures, there came a desire to study the early literary monuments of France, and the whole trend of the intellectual life of the time was slowly turning from the classic tradition to something new. Philosophy, literary criticism, and history had been given a new meaning by Cousin, Villemain, and Guizot, while Béranger, Lamartine, and Victor Hugo had revived lyric poetry, but the theatre still held firm and pretended a steadfast and unswerving allegiance to the old rules. By the theatre here is meant the Théâtre Français, which, as has been implied, was the only place where dramatic works had a recognized literary value, and there all was monotony and servile imitation. The great actor Talma was the chief support of classic drama in those days, but even he grew weary of his rôles and wished for a play worthy of his

powers. Highly respectable comedies and tragedies were still written, but they failed to please the general public, and were continually eclipsed by the more popular if less literary productions to be seen in the boulevard theatres. The melodrama was easily the most successful play of the time, combining as it did the elements of comedy and tragedy, selecting its characters from all classes of society, inculcating a rigid moral, and abounding in virtuous commonplaces. But the melodrama was not literature, and its authors, Pixérécourt, Caigniez, and Cuvelier de Trye, known respectively as the *Corneille*, the *Racine*, and the *Crébillon du boulevard*, were content to satisfy the popular demand which gave them money and renown, without regard to the purity of their style or the soundness of their literary doctrines. Modest in their claims, they were dismissed without serious consideration by the critics, who continued to close their eyes to the fact that the old models were antiquated, and persisted in opposing needed reforms. In 1823 a troupe of English actors came to Paris with a repertoire of Shakespearean plays, but they were greeted by hisses, jeers, and even by more tangible signs of disapproval, while above the din and confusion some zealous patriot called out, "*A bas Shakespeare, c'est un aide de camp de Wellington.*" That was because Shakespeare was said to have a literary value, and because he was a foreigner, and above all, because he was English, and not because the action or the incidents of his plays were novel and unusual, as the melodrama had long since been made on much the same formula.

This situation could not last long, however. It was

illogical that the growing liberty and liberality in literature should be admitted everywhere except upon the stage, and soon a direct assault was made upon this last stronghold of the classic school. Stendhal's *Racine et Shakespeare*, published in 1823, was a general protest against the old dramatic ideas, because they were no longer fitted to express the changed social conditions and were consequently tiresome and uninteresting. He defined romanticism as the art of presenting to people the literary works which in the actual state of their habits and beliefs are capable of giving them the greatest pleasure, while classicism, on the contrary, he described as the art of presenting people with that which gave the greatest possible pleasure to their grandfathers. The chief merit of this somewhat humorous and superficial distinction lies in the fact that it shows the drama of the time to have been out of joint with its environment. Stendhal also assailed the strict observance of the unities of time and place, questioned the propriety of the continual use of the Alexandrine verse, and urged a speedy reform.

In 1824 a new literary journal was founded, the *Globe*, and there for the first time, as M. Albert says, "*le public comprit que l'on pouvait aimer Shakespeare sans être rendu à la perfide Albion.*" Discussion was rife for the next few years, the younger men were in favor of the innovations hinted at and vaguely proposed, but the weight of authority was all on the side of the grave Messieurs of the Academy, and no chief had yet come forward to formulate clearly the doctrines of the new school and lead the fight.

I. THE ADVENT OF VICTOR HUGO

Victor Hugo (1802-1885) had begun his literary career without giving formal adherence to any literary school, and in the prefaces to the earlier editions of his *Odes et Ballades* he rejected the name romantic as obscure and uncertain, although, personally, he was on the most friendly terms with the little circle of men which served as the rallying point for the new movement. In the edition of 1826, however, he accepts the name romantic, openly protests against the narrow restrictions of the classic rules, and appeals for a greater liberty in art. The year following *Cromwell* was written with its celebrated preface which was long awaited, which became the manifesto of the new school and which made Hugo, *le tard-venu*, as Lanson calls him, its recognized leader.

It was in this year, 1827, that another English troupe came to Paris, and this time more than thirty performances were given without interruption. Kemble, Macready, Keen, and Miss Smithson, all artists of the first rank, were members of the company, and their success was phenomenal, for they were greeted with tremendous applause, and were soon reigning favorites. In the midst of this general excitement in the world of letters, Victor Hugo began to write a play which was to embody his ideas regarding dramatic reform, and naturally, under these circumstances, he selected an English subject, *Cromwell*. The play was originally intended for Talma, who still longed for an opportunity to show his powers in a rôle worthy of them, in spite of his five and sixty years, but unfortunately the actor died before the poet's work was done. Then Hugo, who had doubted

from the first whether his work would be allowed to pass the rigorous literary censorship which still existed, gave up all thought of trying to put *Cromwell* upon the stage, and merely tried to make it an incarnation of his new ideas. In the Preface, which was of unusual length, he reviews the whole course of literary development, and proclaims the *drame*, with its mixture of the comic and the tragic, the grotesque and the beautiful, as the only true and natural expression of modern life. He declared for liberty, not anarchy, in literature, insisted upon the necessity of artistic conception, and choice in the selection of materials, and while he disregarded the unities of time and place, he recognized the necessity of concentration and of unity of plot, and favored certain reasonable conventions without which he considered all art impossible.

As the result of this open declaration of war, the discussion regarding the respective merits of the two schools was continued with renewed vigor. Hugo was criticised by the conservative journals for the haughty and superior way in which he swept aside old ideas and proclaimed his new gospel, for he was but a youth of twenty-five, but for all that, his ideas gained ground and the tide was slowly turning in his favor. The first romantic drama to be played was the famous *Henri III. et Sa Cour*, in five acts and in prose, by Alexandre Dumas, which was given February 11, 1829. This event was not considered of any special importance, however, as Dumas was rated as a playwright rather than a *chef d'école*, and indeed he made no especial claims for the literary merits of his work. Nevertheless Dumas

declared his indebtedness to Hugo and others in no uncertain terms, and evidently felt that in a measure he was carrying out the spirit of the coming reform. Later in the same year Hugo wrote his *Marion de Lorme*, or, as it was then called, *Un Duel sous Richelieu*, which was read with great success by the author before a most distinguished body of men, including de Balzac, de Musset, Dumas, de Vigny, Ste. Beuve, Villemain, and Mérimée, and accepted by M. Taylor, then the Directeur of the Théâtre Français. The play, however, was not authorized by the censor or approved by the king, Charles X., to whom appeal was made as a last resort, on the ground that it contained certain allusions to Louis XIII. which might be construed as criticisms upon the existing government. To atone for this severity, the king offered Hugo a yearly pension, which was proudly refused. In October, 1829, the Comédie Française presented Alfred de Vigny's *More de Venise*, which was a faithful translation of Shakespeare's *Othello*, *mouchoir*, *oreiller*, and all, and the play was given thirteen representations in the face of a somewhat determined opposition, for the upholders of the old idea were bound to show their contempt for such an innovation.

The storm was still gathering, for all felt that the crisis was yet to come. Hugo was the chief, and he had not been heard. Finally it was announced that he had written a new play which had been passed by the censor.

II. THE FIRST PERFORMANCE OF *HERNANI*

After the ill-success of *Marion de Lorme*, Hugo began at once upon another play, *Hernani*, and in less than a

month the new piece was read at the Français, accepted by acclamation, and the parts distributed. It is said that the censor passed the play feeling sure that the new movement would thus accomplish its own destruction, for it was never believed for an instant that the public would tolerate such a dramatic monstrosity. The preparations for the production of the play began in earnest, and February 25, 1830, a date long to be remembered in dramatic annals, was the time fixed for the first performance. At the theatre, although the rôles had been accepted by the actors with eagerness because the success of *Henri III.* had demonstrated that the new drama would be a paying venture, the rehearsals began to drag and lack spirit. Long accustomed to the regularity and sobriety of the classic style, the company began to show signs of discontent, and Joanny, who had the part of Ruy Gomez, and who as a soldier had formerly served under Victor's father, General Hugo, was the only one who worked faithfully for the success of the undertaking. Mlle. Mars, who was to play Doña Sol, objected scornfully to many of her lines, and among others to this:

Vous êtes mon lion, superbe et généreux,

wishing to replace it with,

Vous êtes mon seigneur, superbe et généreux,

but Hugo answered her gravely, "*J'aime mieux être sifflé pour un bon vers, qu'applaudi pour un méchant.*"

In the end he was only able to suppress her open hostility by threatening to get another actress for the part. To such annoyances was added the inconvenience caused by

the intense cold which then prevailed. The Seine was frozen over from December 20 until the latter part of February, a very rare occurrence, and the theatre, insufficiently heated, and especially so at rehearsals, was a poor place in which to arouse enthusiasm. So matters were far from encouraging as the first performance drew near, for the play was already signaled as the test piece of the new school, and on all hands it was said that as the result of this play the new doctrines must either stand or fall.

Taking the apathy of the actors into consideration, it was thought by the management of great importance to make arrangements with some vigorous *chef de claque* who should lead the applause and do battle for the play. The official claqueur of the house was known to admire Casimir Delavigne, and sympathize with the classic school, and so could not be trusted. Another had to be found, for the custom was old, and no *première* was complete without one. But Victor Hugo said no. He was unwilling to depend upon hired applause, and preferred to depend upon his friends. In this way it happened that the preparations for the great event were not confined to the theatre.

Certain blocks of seats on the lower floor and in the second gallery were given to Hugo, and these he set about filling with people who could be trusted. The young men of the time were almost all with Hugo in his literary ideas, and artists and architects, poets and musicians were all eager for the triumph of the *jeune école*. Classic and romantic were almost synonymous with old and young in the heat of the moment, and the battle was to the strong. To each of these friends tick-

ets were given, and from all quarters of the city, from the offices and the studios, the troupes were recruited. Their tickets were squares of red paper, upon which Hugo had scrawled in black ink the Spanish word *hierro*, iron, a symbol quite significant of the stand they were expected to take in the face of all opposition. To prevent confusion, these youths asked to be admitted before the doors were opened to the public, and this request was granted. Three o'clock was the time fixed for their entrance, as a crowd was assured for the evening, and it was expected that people would begin to stand in line soon after that hour, so great was the general excitement. To avoid any possible mistake, Hugo's supporters began to arrive soon after midday, and for more than two hours they blocked the streets about the theatre, impeded the circulation in the streets, and amazed the *bons bourgeois*, who were hardly alive to the situation. And a motley crowd it was! One who has seen the typical Parisian art student of to-day can well imagine what this crowd must have been. With long hair and bearded faces, dressed in all styles but that of the hour, wearing long Spanish mantles and wide-brimmed hats *à la* Rubens or Velasquez, they deserved, in appearance at least, the name which O'Neddy gave them, "*des brigands de la pensée*." Conspicuous above all others was Théophile Gautier, resplendent in a red waistcoat, which was ordered especially for the occasion, and which has long since passed into history, but there were other men in the crowd who are now known to fame, and among them Balzac, Berlioz, Mérimée, and Achille Devéria. Admitted at the hour agreed upon,

they went into the empty theatre where a distribution of forces was decided upon and the battle planned. This done, they gave themselves up to the enjoyment of the situation, sang songs, and among them some of Hugo's ballads, discussed the various titles which had been proposed for the play in place of *Hernani*, such as *Trois pour Une*, and the sub-title, *l'Honneur Castillan*, and finally, as the pangs of hunger were felt, they brought forth their *petits pains* and sweet chocolate, and with a garlic-flavored sausage here and there, they made good cheer.

Finally the hour came when the regular audience began to assemble, and great was the contrast between it and the youthful contingent already in possession. Now came the dignified members of the Institute or of the Academy, in *habit noir*, correct in manner and dress, and content with the routine to which they were accustomed. The wild and uncouth appearance of Hugo's friends shocked them. It seemed like a barbarian invasion, and they devoutly wished for the failure of the play. Nevertheless there were many who wanted to witness Hugo's discomfiture, and seats were at a premium. Society was out in force, and all the well-known Parisians of the time were there to see. Benjamin Constant wrote to Hugo for seats six weeks before the performance, Thiers applied two weeks before, and at the last moment Mme. Recamier begged for places even in an upper gallery for herself and Chateaubriand. The papers for the week before had been full of the affair, and all felt that the evening was important. There was less confusion, however, than had been anticipated. The play began quietly, increased in interest and in favor

continually, and soon the applause became general, and the fifth act closed in a perfect tumult of excitement. The evening was a success, Mlle. Mars, who had doubted her own personal triumph until the end of the last scene, was more than content, and Hugo's friends were happy. Waiting for him at the theatre door, they escorted him to his home, where he found a crowd assembled. The publisher's rights to the play had been sold to an impatient agent for six thousand francs at the end of the fourth act, after his frank confession that he would probably offer ten thousand, more than he could afford, if he waited until the close of the play to conclude the transaction.

This first performance was, then, rather an easy triumph at the theatre, but the papers protested most bitterly against the poet's innovations, and it was evident that the second representation would be more stormy. But Hugo's young admirers again rallied to his support, and this time, in truth, they found a greater opposition. Certain passages were greeted by loud bursts of laughter and others were hissed. In the second act, when the king wants to know the hour, he asks simply, "*Quelle heure est-il?*" without rhetoric or circumlocution, and that was an unheard of thing for a king to do, and consequently scandalous; while the simple reply, "*Minuit,*" was considered in the worst possible taste when it would have been so much more natural to use some stately phrase like the following:

*Du haut de ma demeure,
Seigneur, l'horloge enfin, sonne la douzième heure.*

The third night was no more satisfactory than the

second, and the tumult continued. Hugo's right to so many places then ceased, and the papers began to say that now, with a real public in the playhouse, *Hernani* would soon meet with failure. It was proposed by the management to restore the claque at this juncture, and let things take their course, but Hugo again protested, and finally made an arrangement whereby he was to have a hundred seats each night, and these he filled as before with those who were his friends. The theatre continued to be crowded each evening, and there was no diminution of interest. Indeed, it was quite the vogue to go to see the play and witness the confusion, and *Hernani* was on every tongue. Before the end of the play's run, thirty-eight performances had been given, and it was said that each line in it had been hissed at one time or another during that period. But the cause was won, the play proved to be a popular and financial success, and the romantic drama was no longer denied the privileges of the first theatre in France. The political revolution which took place in July, 1830, dethroning Charles X. and crowning Louis Philippe as the *Roi des Français*, completed the defeat of the classic idea. The censure was temporarily abandoned, the new ideas were allowed free expression, and the base of the old opposition was definitely destroyed. With the romantic triumph thus assured, it now remains to consider what it accomplished.

III. THE MEANING OF THE ROMANTIC TRIUMPH

The essential spirit of the Romantic reform was a spirit of liberty. A blind and slavish adherence to tra-

ditional regulations in dramatic composition had been finally swept away, and a new opportunity was opened up for the display of the originality and talent of the author, who could now work untrammelled, save by those restrictions which were necessary to an artistic production. In this reform, changes were made which affected not only dramatic content but dramatic form as well. It will be remembered that the eighteenth century had put new ideas into comedy and tragedy, but had failed to see the incongruity which existed between them and the old dramatic forms which were still religiously preserved. The nineteenth century, however, had remedied this defect, and had brought harmony between the two.

As to the changes in content, the general scope of the play was enlarged. In place of the simple scene with its few characters which represented some crucial point in a life history, there came a *large peinture de la vie*, many more characters were introduced, and the play became an epitome of life, wherein some action might find free development. Local color and attention to accuracy in historical detail are insisted upon, but they are to be the mere framework, in which the poet is to put his deeper thoughts. Scenes from mediæval times are in high favor on account of their natural, picturesque character, and Greece and Rome are neglected. The description of passion comes from tragedy, and of character from comedy, but the drama is neither the one nor the other, because the passions are not general but individual, and the characters are not types but real men and women. As Pellissier says, the drama had "*pour règle et pour fin, l'imitation de la nature, la*

représentation de la vie.” Still, there was no spirit of realism in this, for the reformers made a distinction between reality in art and reality in nature. A play, from its very nature, is but a semblance of life in any case, and this artificial nature being once granted, a certain emphasis and heightened perspective is justifiable for the sake of dramatic effect. At first this idea led to a mere suppression of useless incident, but gradually it led to exaggeration, and the characters became mere symbols through which the poet might instruct. This is seen in one of Hugo’s later plays, *Ruy Blas*, and was a marked defect. Another change in content, and a most noticeable one, was the way in which the personality of the author was allowed to appear. Here was the introduction of a lyric note, a note quite foreign to dramatic ideals. But this is simply an example of the comprehensive nature which Hugo tried to give to his art. To quote his own words, “*ce serait le rire, ce serait les larmes; ce serait le bien, le mal, le haut, le bas, la fatalité, la Providence, le génie, le hasard, la société, le monde, la nature, la vie; et au-dessus de tout cela on sentirait planer quelque chose de grand!*” That was certainly an ambitious idea, but one far too great. It meant not only the sweeping away of all distinctions between comedy and tragedy, but it swept them away as well between the drama and all other forms of literary art. History and philosophy, ethics and politics, were to be combined in poetic symbolism, now epic and now lyric in character, and this was to be the drama, the image of life.

The very vastness and indefiniteness of such a scheme

entailed confusion. Hugo's main tenets once adopted, his followers proceeded to interpret them in their own way, and the romantic movement as such loses all organization with the triumph of the general principle, and can be studied after that date only as it finds expression in the differently conceived dramas of the time.

Now as to changes in form. In place of the strict observance of the unities of time and place, Hugo substituted a unity of interest which depended to a large degree upon a careful observance of the unity of action. In spite of these radical changes, however, he retains the Alexandrine verse, although causing it to undergo numerous modifications. Verse he deemed necessary to the drama, but the Alexandrine as then constituted was far too stiff and rigid. This metrical form, which received its name from the fact that it had been used with success in a *Roman d'Alexandre*, written in the twelfth century, acquired a fixed character when its laws were formulated by Boileau (1636-1711). According to him it consisted of alternating couplets of feminine and masculine rhymes, the feminine rhyme which invariably ended in mute *e* being at the end of a thirteen syllabled line, while the masculine rhyme (anything but mute *e*) ended a line of twelve syllables. At the end of the sixth syllable in either the masculine or feminine couplets, there was invariably a pause or caesura, which divided the line into two equal parts both as to sense and rhythm. Furthermore, each line was supposed to have a certain integral unity, and, in general, it was not permissible to carry over a sentence or phrase from one line and end it abruptly in another. This regularity

may be seen in the following lines from the first act of Racine's *Andromaque*:

*Je sais que de mes vœux—on lui promet l'empire;
Je sais que pour régner—elle vint dans l'Epire.*

It will be noticed that in the last line the mute *e* in *elle* counts as the eighth syllable in the line. If, however, a mute *e* within a line comes directly before another vowel sound, it does not count as a syllable. An example of this will be found in the following line, also from *Andromaque*:

Peut-on haïr sans cesse ? et punit-on toujours ?

With this structure for the Alexandrine, it was practically impossible to recite the lines without a swing and rhythm which made all the speeches stilted, and untrue to life, however much of sonority and harmony they may have possessed. From this very fact it came that many of the pleasurable emotions aroused by this stately metre were due solely to the harmony of the lines, to their musical effect. Skill in declamation was the actor's stock in trade, and long monologues were eagerly enjoyed, and all this to a certain degree represented the courtly, formal speech of the time. Even now one of these tragedies possesses a great power and charm in spite of its apparent artificial nature. But to Hugo a reform was necessary,—for a quicker action was needed a quicker speech, and he destroyed the old rigidity. To do this he introduced a free caesura, that is to say, one which need not always stand after the sixth syllable, as in the line,

Je ne sais. Vous devez avoir froid! Ce n'est rien;

and he also advocated an occasional *enjambement*, or

carrying over of the phrase or sentence from one line to another when the situation seemed to warrant such an arrangement. A good example of this can be seen in the lines:

*Serait-ce déjà lui ? C'est bien à l'escalier
Dérobé. . . .*

and in the following:

*. . . Doña Sol ! Ah ! c'est vous que je vois
Enfin ! . . .*

The occasional use of these variations of the old form gave a flexibility to the Alexandrine which it had sadly lacked, and took away much of its artificial sound.

With this metrical reform came a freer use of words than had ever before been seen. The old poetic vocabulary was enlarged, and, generally speaking, all words and phrases were used whenever they were necessary to the clear expression of an idea.

Summing it all up, then, the Romantic movement in dramatic art means simply the introduction of that spirit of freedom which had gradually pervaded all other forms of literary expression. It broke definitely with a tradition whose continuance was most detrimental to an unfettered and normal development, and infused new life into the drama both as to form and content. Like all revolutionary movements, it had exponents who carried its principles to excess and brought them into disrepute, but there was a definite gain.

IV. HUGO'S LATER CAREER

After the success of *Hernani*, Hugo turned his attention to prose fiction, and in February, 1831, there

appeared *Notre Dame de Paris*, an historical novel dealing with life in Paris in the fifteenth century. A vast compendium of observations regarding the customs, beliefs, arts, and laws of this epoch, it was nevertheless a work of the imagination in which could be seen that love for the middle ages and that desire for historical reconstruction and interpretation which had been so evident in the earlier drama. In the fall of the same year *Marion Delorme* was finally given at the Porte St. Martin Theatre, where it had rather a short run and caused much less comment than *Hernani*. Coming directly after Dumas' second drama, *Anthony*, which was a great success, it found the supporters of the new ideas divided into two parties, one for Hugo and one for Dumas, and with this difference of opinion a triumph like the first was impossible. In 1832, *Le Roi s'amuse*, his next drama, was given a single performance and then stopped by the censor on the ground that it spoke in too slighting a manner of François I., who was one of the characters of the piece. The play resembled its predecessors in that it had an historical basis and was filled with local color, while it excelled them, perhaps, in force and power.

So far, Hugo had been living up to his dramatic ideals, in that he had been carrying out his original theories, and had retained the poetical form. Now, however, he abandons the Alexandrine and turns to prose. Three plays were written in this way, *Lucrèce Borgia*, *Marie Tudor*, and *Angelo*, the first and second appearing in 1833 and the last in 1835, and in each one of them there is little more than a lurid melodrama. The humor that

was present in the earlier plays and especially in *Marion Delorme*, is lacking, and there is frequent resort to the most sensational theatrical effect. It is evident that Hugo needs the metrical restraint, and that much of his success has resulted from his perfect mastery of metrical details.

Three years later, in 1838, appeared *Ruy Blas*, which was another Spanish play like *Hernani*, and which had fortunately gone back to the old form. This return to verse and the reappearance of the humorous element which was so advocated in theory and neglected in practice, combined to give the play a greater popularity than any of its predecessors. Fifty performances were given before the play was withdrawn. Now comes an interval of five years, and then Hugo's last acted play, *Les Burgraves*, was given for the first time in March, 1843. The epic figures of the time of Barbarossa were displayed upon the scene moving in an atmosphere of mediæval grandeur, but the public reception was not flattering, in spite of the thirty-three performances which were given, and when they ceased, Hugo, disgusted at this lack of appreciation, resolved to end his career as a dramatic author. While *Les Burgraves* was a wonderful poem, it was at the same time a poor play. The indifference shown it by the general public, however, was merely a sign of the reaction against the excesses of the Romantic school, which was beginning to appear, and for which Hugo was perhaps the least to blame.

During the period which has just been under consideration, Hugo by no means confined himself to dramatic writing, for numerous volumes of poems, such as *Les*

Orientales (1829), *Les Feuilles d'Automne* (1831), *Les Chants du Crépuscule* (1835), *Les Voix Intérieures* (1837), *Rayons et Ombres* (1840), to say nothing of *Notre Dame de Paris*, already mentioned, attest his constant activity. For the future, Hugo interested himself in politics, suffered exile during the reign of Napoleon III., on account of offensive utterances concerning this aspirant for imperial honors, and returned in triumph after his downfall, as an acknowledged champion of the people's liberties. This long period of political inactivity was filled with literary labors, however, for he wrote political satires in prose and verse, and composed several of the novels which have made him famous, among them being *Les Misérables* (1862).

Throughout all of his writings one is impressed with the immense personality of the man and his great love for the just and the right. Some one has said of him that he was a brother to all men, and a kind father to the weak and helpless. He was also a man who thought deeply and who was a perfect incarnation of Meditation. His judgment may have been at fault many times, and often he may have attempted to impose his will upon others by sheer force of personality, but no one ever questioned his entire sincerity, and the universal grief which was shown at his death in 1885 proved how near he was to the hearts of the people.

His chief literary merit is to be found in his poetry, for he was by far the greatest lyric poet of the century in France, if not the greatest in the whole history of the literature. As a dramatist, he was the head and leader of the revolt against the classic tradition, but

can not be called a man of exceptional talent and ability in this line of work, although the five hundred and more performances which have been given of *Hernani*, with more than half as many for *Ruy Blas*, show that his plays have remained in public favor.

V. NOTES ON *HERNANI*

Ten years after the first night performance, Théophile Gautier, while traveling in Spain, happened to pass through a little village named *Hernani*, and at once he came to the conclusion that it had furnished Hugo with the title for his play. As a boy Hugo had lived in Spain, and it was Gautier's idea that this name had then pleased him and had never been forgotten. Later events proved this to be true, for it was discovered that Hugo himself had passed through the village, as Gautier had done.

With a Spanish name, there is a Spanish plot, as the scene is laid in Spain in 1519, at the time when Charles V. is ascending the throne of the Empire. The incidents of the play have no basis in fact, although Hugo's skillful use of local color, and his constant allusion to well-established historical events, and to well-known Spanish families, lend an air of reality which is often deceptive. Apart from the fact that the experiences of his youth had made a vivid impression upon his mind, he was influenced largely by his intimate acquaintance with the national ballads of Spain, and by Corneille's *Le Cid*, in his choice of a subject.

The character of the hero of the play may have been suggested in a general way by the story of a pretender who appeared in 1522 during the revolt which took place

in Valencia, claiming to be the son of John, who was the oldest son of Ferdinand and Isabella, but Hugo is so indefinite in regard to *Hernani*, in spite of the disclosure of his identity in the fourth act, that it is difficult to attempt a close comparison.

As Hugo's first acted play, it is interesting to observe how *Hernani* illustrates the various reforms which he was advocating so strenuously. In content it presents the widened horizon and the historical background which was so fruitful a source of inspiration to all the romantic writers, while as to form, the remodelled Alexandrine, with its *enjambements*, or overflow verses, is often in evidence. [The unity of time is disregarded, and it is practically impossible to determine the exact duration of the action, while the unity of place is respected only within the limits of each act, for the five acts represent five different scenes. As to unity of action, there may be some difference of opinion. The main question evidently is, "Will *Hernani* gain the hand of Doña Sol?" and in its solution *Hernani*'s ultimate fate is certainly concerned, considering the many forces which are opposing him, but this main idea is so covered by a mass of detail, and sub-plot, that at times it all but disappears. The suit of the King and that of Don Ruy Gomez are but sub-plots, and they are introduced for two different reasons at least. First, the author, with his natural love for antithetical statement, desires to mark the contrasts between youth and old age, in *Hernani*, and Gomez, while Carlos and *Hernani*, brought face to face, show the difference between king and bandit, with the advantage not always on the side of royalty. Second, in the

development of the character of Gomez, Hugo has a most excellent opportunity to show the haughty pride of the Spanish nobility, and the semi-feudal conditions which were still existing in Spain at this time, while in the king he finds a medium for the expression of political ideas, and so accords him an undue prominence.

While the emperor's pardon at the end of the fourth act might seem, at first sight, to form the logical ending of the play, it should be borne in mind that Hernani's fate depends upon another person, and that the spirit of *Castilian Honor*, which formed the original sub-title of the play, is first cousin to the spirit of revenge. Although it would undoubtedly have been more cheerful to allow Hernani to wed, while Ruy Gomez was nursing his despair in silence without thought of revenge, the stern character of the old man and Hernani's solemn oath preclude such a possibility.

The leading action of the play is further impeded by the introduction of the conspiracy scene in the fourth act, which is dramatic and impressive even if practically irrelevant, but the whole combination, plots and sub-plots, local coloring and philosophical reflection, has an irresistible charm which for the moment casts its spell. The vigor of youth is there, and coming as this play did, when dramatic poetry was in a most stagnant condition as the result of a long period of servile imitation, it is easy to see why it aroused so much enthusiasm. Even now, the defects which become apparent with a careful study of the lines, fade away for the moment when *Hernani* is seen upon the stage, and no play in the classic repertoire is a greater favorite with the public.

VI. BIBLIOGRAPHY

In the preparation of this Introduction, the following volumes have afforded many valuable ideas and suggestions for which the editor now desires to make full acknowledgment:

Paul Albert, *La Littérature Française au Dix-neuvième Siècle*.

F. Brunetière, *Les Epoques du Théâtre Français*.

E. Fagnat, *Drame Ancien, Drame Moderne*.

Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme*.

Victor Hugo, *Victor Hugo Raconté par un Témoin de sa Vie*, vols. 1 and 2.

G. Lanson, *Histoire de la Littérature Française*.

Brander Matthews, *French Dramatists of the Nineteenth Century*.

G. Pellissier, *Le Mouvement Littéraire au Dix-neuvième Siècle*.

Stendhal, *Racine et Shakespeare*.

J. Texte, *J. J. Rousseau et les Origines du Cosmopolitisme Littéraire*.

The possibility of an historical prototype of *Hernani* is fully discussed in a most interesting article by Dr. J. E. Matzke, in *Modern Language Notes*, vol. 6, col. 74-82.

PREFACE DE CROMWELL

The plea for comedy & of
Tragedy in the same piece was
to contrast the Greek & necessarily
French also, tendency to have
a Tragedy followed by a farce.
Such is present condition in
France

1877

PREFACE DE CROMWELL

Le drame qu'on va lire n'a rien qui le recommande à l'attention ou à la bienveillance du public. Il n'a point, pour attirer sur lui l'intérêt des opinions politiques, l'avantage du *вето* de la censure administrative, ni même, 5 pour lui concilier tout d'abord la sympathie littéraire des hommes de goût, l'honneur d'avoir été officiellement rejeté par un comité de lecture infailible.

Il s'offre donc aux regards, seul, pauvre et nu, comme l'infirmes de l'évangile, *solus, pauper, nudus*.

0 Ce n'est pas du reste sans quelque hésitation que l'auteur de ce drame s'est déterminé à le charger de notes et d'avant-propos. Ces choses sont d'ordinaire fort indifférentes aux lecteurs. Ils s'informent plutôt du talent d'un écrivain que de ses façons de voir; et, qu'un ouvrage soit 15 bon ou mauvais, peu leur importe sur quelles idées il est assis, dans quel esprit il a germé. On ne visite guère les caves d'un édifice dont on a parcouru les salles, et, quand on mange le fruit de l'arbre, on se soucie peu de la racine.

20 D'un autre côté, notes et préfaces sont quelquefois un moyen commode d'augmenter le poids d'un livre et d'accroître, en apparence du moins, l'importance d'un travail; c'est une tactique semblable à celle de ces généraux d'armée, qui, pour rendre plus imposant leur front 25 de bataille, mettent en ligne jusqu'à leurs bagages. Puis, tandis que les critiques s'acharnent sur la préface

et les érudits sur les notes, il peut arriver que l'ouvrage lui-même leur échappe et passe intact à travers leurs feux croisés, comme une armée qui se tire d'un mauvais pas entre deux combats d'avant-postes et d'arrière-garde. 30

Ces motifs, si considérables qu'ils soient, ne sont pas ceux qui ont décidé l'auteur. Ce volume n'avait pas besoin d'être *enflé*, il n'est déjà que trop gros. Ensuite, et l'auteur ne sait comment cela se fait, ses préfaces[□], franches et naïves, ont toujours servi près des critiques 35 plutôt à le compromettre qu'à le protéger. Loin de lui être de bons et fidèles boucliers, elles lui ont joué le mauvais tour de ces costumes étranges qui, signalant dans la bataille le soldat qui les porte, lui attirent tous les coups et ne sont à l'épreuve d'aucun. 40

Des considérations d'un autre ordre ont influé sur l'auteur. Il lui a semblé que si, en effet, on ne visite guère par plaisir les caves d'un édifice, on n'est pas fâché quelquefois d'en examiner les fondements. Il se livrera donc, encore une fois, avec une préface, à la colère 45 des feuilletons[□]. *Che sarà, sarà*[□]. Il n'a jamais pris grand souci de la fortune de ses ouvrages, et il s'effraie peu du *qu'en dira-t-on* littéraire[□]. Dans cette flagrante discussion qui met aux prises les théâtres et l'école[□], le public et les académies, on n'entendra peut-être pas sans 50 quelque intérêt la voix d'un solitaire *apprentif*[□] de nature et de vérité, qui s'est de bonne heure retiré du monde littéraire par amour des lettres, et qui apporte de la bonne foi à défaut de *bon goût*, de la conviction à défaut de talent, des études à défaut de science. 55

Il se bornera, du reste, à des considérations générales sur l'art, sans en faire le moins du monde[□] un boulevard

à son propre ouvrage, sans prétendre écrire un réquisi-
toire ni un plaidoyer pour ou contre qui que ce soit. L'at-
60 taque ou la défense de son livre est pour lui moins que
pour tout autre la chose importante. Et puis les luttes
personnelles ne lui conviennent pas. C'est toujours un
spectacle misérable que de voir ferrailler les amours-
propres². Il proteste donc d'avance contre toute inter-
65 prétation de ses idées, toute application de ses paroles,
disant avec le fabuliste espagnol :

Quien haga aplicaciones
Con su pan se lo coma².

A la vérité, plusieurs des principaux champions des
70 "saines doctrines littéraires" lui ont fait l'honneur de
lui jeter le gant, jusque dans sa profonde obscurité, à
lui, simple et imperceptible spectateur de cette curieuse
mêlée². Il n'aura pas la fatuité de le relever². Voici,
dans les pages qui vont suivre, les observations qu'il
75 pourrait leur opposer ; voici sa fronde et sa pierre ; mais
d'autres, s'ils veulent, les jetteront à la tête des Goliaths
classiques.

Cela dit, passons.

Partons d'un fait. La même nature de civilisation,
80 ou, pour employer une expression plus précise, quoique
plus étendue, la même société n'a pas toujours occupé la
terre. Le genre humain dans son ensemble a grandi,
s'est développé, a mûri comme un de nous. Il a été
enfant, il a été homme ; nous assistons maintenant à son
85 imposante vieillesse. Avant l'époque que la société
moderne a nommée antique, il existe une autre ère, que
les anciens appelaient *fabuleuse*, et qu'il serait plus exact

d'appeler *primitive*. Voilà donc trois grands ordres de choses successifs dans la civilisation, depuis son origine jusqu'à nos jours. Or, comme la poésie se superpose 90 toujours à la société, nous allons essayer de démêler, d'après la forme de celle-ci, quel a dû être le caractère de l'autre, à ces trois grands âges du monde,—les temps primitifs, les temps antiques, les temps modernes.

95

Aux temps primitifs, quand l'homme s'éveille dans un monde qui vient de naître, la poésie s'éveille avec lui. En présence des merveilles qui l'éblouissent et qui l'enivrent, sa première parole n'est qu'un hymne. Il touche encore de si près à Dieu que toutes ses médita- 100 tions sont des extases, tous ses rêves des visions. Il s'épanche, il chante comme il respire. Sa lyre n'a que trois cordes, Dieu, l'âme, la création; mais ce triple mystère enveloppe tout, mais cette triple idée comprend tout. La terre est encore à peu près déserte. Il y a 105 des familles, et pas de peuples; des pères, et pas de rois. Chaque race existe à l'aise; point de propriété, point de loi, point de froissements, point de guerres. Tout est à chacun et à tous. La société est une communauté. Rien n'y gêne l'homme. Il mène 110 cette vie pastorale et nomade par laquelle commencent toutes les civilisations, et qui est si propice aux contemplations solitaires, aux capricieuses rêveries. Il se laisse faire, il se laisse aller. Sa pensée, comme sa vie, ressemble au nuage qui change de forme et de route, selon le vent qui le pousse. Voilà 115 le premier homme, voilà le premier poète. Il est jeune, il est lyrique. La prière est toute sa religion, l'ode est toute sa poésie.

Ce poëme, cette ode des temps primitifs, c'est la
120 Genèse.

Peu à peu ^{transcrite} cependant cette adolescence du monde s'en
va. Toutes les sphères s'agrandissent; la famille devient
tribu, la tribu devient nation. Chacun de ces groupes
d'hommes se ^{rassemble} parquent autour d'un centre commun, et
135 voilà les royaumes. L'instinct social succède à l'instinct
nomade. Le camp fait place à la cité, la tente au
palais, l'arche ^{au} temple. Les chefs de ces naissants
états sont bien encore pasteurs, mais pasteurs de peuples;
leur bâton pastoral a déjà forme de sceptre. Tout
140 s'arrête et se fixe. La religion prend une forme; les
rites règlent la prière; le dogme vient encadrer le culte.
Ainsi le prêtre et le roi se partagent la paternité du
peuple; ainsi à la communauté patriarcale succède la
société théocratique.

135 Cependant les nations commencent à être trop serrées
sur le globe. Elles se gênent et se froissent; de là les
chocs d'empires, la guerre. Elles débordent les unes
sur les autres; de là les migrations de peuples, les voy-
ages. La poésie reflète ces grands événements; des
140 idées elle passe aux choses. Elle chante les siècles, les
peuples, les empires. Elle devient épique, elle enfante
Homère.

Homère, en effet, domine la société antique. Dans
cette société, tout est simple, tout est épique. La
145 poésie est religion, la religion est loi. A la virginité du
premier âge a succédé la chasteté du second. Une sorte
de gravité solennelle s'est empreinte partout, dans les
mœurs domestiques comme dans les mœurs publiques.
Les peuples n'ont conservé de la vie errante que le respect

de l'étranger et du voyageur. La famille a une patrie; 150
tout l'y attache; il y a le culte du foyer, le culte du
tombeau.

Nous le répétons, l'expression d'une pareille civilisa-
tion ne peut être que l'épopée. L'épopée y prendra
plusieurs formes, mais ne perdra jamais son caractère. 155
Pindare est plus sacerdotal que patriarcal, plus épique
que lyrique. Si les annalistes, contemporains nécessaires
de ce second âge du monde, se mettent à recueillir les
traditions et commencent à compter avec les siècles, ils
ont beau faire, la chronologie ne peut chasser la poésie; 160
l'histoire reste épopée. Hérodote² est un Homère.

Mais c'est surtout dans la tragédie antique² que
l'épopée ressort de partout. Elle monte sur la scène
grecque sans rien perdre en quelque sorte de ses propor-
tions gigantesques et démesurées. Ses personnages sont 165
encore des héros, des demi-dieux, des dieux; ses ressorts,
des songes, des oracles, des fatalités; ses tableaux, des
dénombrements, des funérailles, des combats. Ce que
chantaient les rhapsodes, les acteurs le déclament, voilà
tout. 170

Il y a mieux. Quand toute l'action, tout le spectacle
du poème épique ont passé sur la scène, ce qui reste, le
chœur le prend. Le chœur commente la tragédie,
encourage les héros, fait des descriptions, appelle et
chasse le jour, se réjouit, se lamente, quelquefois donne 175
la décoration, explique le sens moral du sujet, flatte le
peuple qui l'écoute. Or qu'est-ce que le chœur, ce
bizarre personnage placé entre le spectacle et le specta-
teur, sinon le poète complétant son épopée?

Le théâtre des anciens est, comme leur drame, gran- 180

diose, pontifical, épique. Il peut contenir trente mille spectateurs; on y joue en plein air, en plein soleil; les représentations durent tout le jour. Les acteurs grossissent leur voix,¹ masquent leurs traits, haussent leur
 185 stature; il se font géants, comme leurs rôles. La scène est immense. Elle peut représenter tout à la fois l'intérieur et l'extérieur d'un temple, d'un palais, d'un camp, d'une ville. On y déroule de vastes spectacles. C'est, et nous ne citons ici que de mémoire, c'est Prométhée² sur
 190 sa montagne; c'est Antigone³ cherchant du sommet d'une tour son frère Polynice dans l'armée ennemie (*les Phéniciennes*)⁴; c'est Evadné se jetant du haut d'un rocher dans les flammes où brûle le corps de Capanée (*les Suppliantes* d'Euripide)⁵; c'est un vaisseau qu'on
 195 voit surgir au port, et qui débarque sur la scène cinquante princesses avec leur suite (*les Suppliantes* d'Eschyle)⁶. Architecture et poésie, là, tout porte un caractère monumental. L'antiquité n'a rien de plus solennel, rien de plus majestueux. Son culte et son histoire se mêlent à
 200 son théâtre. Ses premiers comédiens sont des prêtres; ses jeux scéniques sont des cérémonies religieuses, des fêtes nationales.

Une dernière observation qui achève de marquer le caractère épique de ces temps, c'est que par les sujets
 205 qu'elle traite, non moins que par les formes qu'elle adopte, la tragédie ne fait que répéter l'épopée. Tous les tragiques anciens détaillent Homère. Mêmes fables, mêmes catastrophes, mêmes héros. Tous puisent au fleuve homérique. C'est toujours l'Iliade et l'Odyssée.
 210 Comme Achille traînant Hector,⁷ la tragédie grecque tourne autour de Troie.

Cependant l'âge de l'épopée touche à sa fin. Ainsi que la société qu'elle représente, cette poésie s'use en pivotant sur elle-même. Rome ^{imitative} calque la Grèce, Virgile copie Homère; et, comme pour finir dignement, la poésie ^{épique} 215 épique expire dans ce dernier enfantement.

Il était temps. Une autre ère va commencer pour le monde et pour la poésie.

Une religion spiritualiste, supplantant le paganisme matériel et extérieur, se glisse au cœur de la société 220 antique, la tue, et dans ce cadavre d'une civilisation décrépite dépose le germe de la civilisation moderne. Cette religion est complète, parce qu'elle est vraie; entre son dogme et son culte, elle scelle profondément la morale. Et d'abord, pour premières vérités, 225 elle enseigne à l'homme qu'il a deux vies à vivre, l'une passagère, l'autre immortelle; l'une de la terre, l'autre du ciel. Elle lui montre qu'il est double comme sa destinée, qu'il y a en lui un animal et une intelligence, une âme et un corps; en un mot, qu'il est le point d'inter- 230 section, l'anneau commun des deux chaînes d'êtres qui embrassent la création, de la série des êtres matériels et de la série des êtres incorporels, la première partant de la pierre pour arriver à l'homme, la seconde partant de l'homme pour finir à Dieu. 235

Une partie de ces vérités avait peut-être été soupçonnée par certains sages de l'antiquité, mais c'est de l'évangile que date leur pleine, lumineuse et large révélation. Les écoles païennes ^{historiques} marchaient à tâtons dans la nuit, s'attachant aux mensonges comme aux vérités 240 dans leur route de hasard. Quelques-uns de leurs philosophes jetaient parfois sur les objets de faibles lumières

qui n'en éclairaient qu'un côté, et rendaient plus grande l'ombre de l'autre. De là tous ces fantômes créés par la
 245 philosophie ancienne. Il n'y avait que la sagesse divine qui pût substituer une vaste et égale clarté à toutes ces illuminations vacillantes de la sagesse humaine. Pythagore², Épicure², Socrate², Platon², sont des flambeaux: le Christ, c'est le jour.

250 Du reste, rien de plus matériel que la théogonie antique. Loin qu'elle ait songé, comme le christianisme, à diviser l'esprit du corps, elle donne forme et visage à tout, même aux essences, même aux intelligences. Tout chez elle est visible, palpable, charnel. Ses dieux ont
 255 besoin d'un nuage pour se dérober aux yeux. Ils boivent, mangent, dorment. On les blesse, et leur sang coule; on les estropie, et les voilà qui boitent éternellement. Cette religion a des dieux et des moitiés de dieux. Son Jupiter suspend le monde à une chaîne
 260 d'or; son soleil monte un char à quatre chevaux; son enfer est un précipice dont la géographie marque la bouche sur le globe; son ciel est une montagne.

Aussi le paganisme, qui pétrit toutes ses créations de la même argile, rapetisse la divinité et grandit l'homme.
 265 Les héros d'Homère sont presque de même taille que ses dieux. Ajax² défie Jupiter. Achille vaut² Mars. Nous venons de voir comme au contraire le christianisme sépare profondément le souffle² de la matière. Il met un abîme entre l'âme et le corps, un abîme entre l'homme et Dieu.
 270 A cette époque, et pour n'omettre aucun trait de l'esquisse à laquelle nous nous sommes aventuré, nous ferons remarquer qu'avec le christianisme, et par lui, s'introduisait dans l'esprit des peuples un sentiment

nouveau, inconnu des anciens et singulièrement développé chez les modernes, un sentiment qui est plus que la 275 gravité et moins que la tristesse, la mélancolie. Et en effet, le cœur de l'homme², jusqu'alors engourdi par des cultes purement hiérarchiques et sacerdotaux, pouvait-il ne pas s'éveiller et sentir germer en lui quelque faculté inattendue, au souffle² d'une religion humaine parce 280 qu'elle est divine, d'une religion qui fait de la prière du pauvre la richesse du riche, d'une religion d'égalité, de liberté, de charité? Pouvait-il ne pas voir toutes choses sous un aspect nouveau, depuis que l'évangile lui avait montré l'âme à travers les sens, l'éternité derrière la vie? 285

D'ailleurs, en ce moment-là même, le monde ^{subissait} une si profonde révolution, qu'il était impossible qu'il ne s'en fît pas une dans les esprits. Jusqu'alors les catastrophes des empires avaient été rarement jusqu'au cœur des populations; c'étaient des rois qui tombaient, 290 des majestés qui s'évanouissaient, rien de plus. La foudre n'éclatait que dans les hautes régions, et, comme nous l'avons déjà indiqué, les événements semblaient se dérouler avec toute la solennité de l'épopée. Dans la société antique, l'individu était placé si bas, que, pour 295 qu'il fût frappé, il fallait que l'adversité descendît jusque dans sa famille. Aussi ne connaissait-il guère l'infortune, hors des douleurs domestiques. Il était presque inouï que les malheurs généraux de l'état dérangent sa vie. Mais à l'instant où vint s'établir 300 la société chrétienne, l'ancien continent était bouleversé. Tout était remué jusqu'à la racine. Les événements, chargés de ruiner l'ancienne Europe et d'en rebâtir une nouvelle, se heurtaient, se précipitaient sans relâche et

305 poussaient les nations pêle-mêle, celles-ci au jour, celles-là dans la nuit. Il se faisait tant de bruit sur la terre, qu'il était impossible que quelque chose de ce tumulte n'arrivât pas jusqu'au cœur des peuples. Ce fut plus qu'un écho, ce fut un contre-coup. L'homme, se
310 repliant sur lui-même en présence de ces hautes vicissitudes, commença à prendre en pitié l'humanité, à méditer sur les amères dérisions de la vie. De ce sentiment, qui avait été pour Caton² payen le désespoir, le christianisme fit la mélancolie.

315 En même temps naissait l'esprit d'examen et de curiosité. Ces grandes catastrophes étaient aussi de grands spectacles, de frappantes péripéties. C'était le nord se ruant sur le midi; l'univers romain changeant de forme, les dernières convulsions de tout un monde à l'agonie.
320 Dès que ce monde fut mort, voici que des nuées de rhéteurs, de grammairiens, de sophistes, viennent s'abattre, comme des mouchérons, sur son immense cadavre. On les voit pulluler, on les entend bourdonner dans ce foyer de putréfaction. C'est à qui examinera,
325 commentera, discutera. Chaque membre, chaque muscle, chaque fibre du grand corps gisant est retournée en tout sens. Certes ce dut être une joie pour ces anatomistes de la pensée, que de pouvoir, dès leur coup d'essai, faire des expériences en grand; que d'avoir,
330 pour premier *sujet*, une société morte à disséquer.

Ainsi, nous voyons poindre à la fois et comme se donnant la main, le génie de la mélancolie et de la méditation, le démon² de l'analyse et de la controverse. A l'une des extrémités de cette ère de transition, est Longin², à
335 l'autre saint Augustin². Il faut se garder de jeter un

œil dédaigneux sur cette époque où était en germe tout ce qui depuis a porté fruit, sur ce temps dont les moindres écrivains, si l'on nous passe une expression triviale, mais franche, ont fait fumier pour la moisson qui devait suivre. Le moyen âge est enté sur le bas- 340 empire.

Voilà donc une nouvelle religion, une société nouvelle; sur cette double base, il faut que nous voyions grandir une nouvelle poésie. Jusqu'alors, et qu'on nous pardonne d'exposer un résultat que de lui-même le lecteur 345 a déjà dû tirer de ce qui a été dit plus haut, jusqu'alors, agissant en cela comme le polythéisme et la philosophie antique, la muse purement épique des anciens n'avait étudié la nature que sous une seule face, rejetant sans pitié de l'art presque tout ce qui, dans le monde soumis 350 à son imitation, ne se rapportait pas à un certain type du beau. Type d'abord magnifique, mais, comme il arrive toujours de ce qui est systématique, devenu dans les derniers temps faux, mesquin et conventionnel. Le christianisme amène la poésie à la vérité. Comme lui, 355 la muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la 360 lumière. Elle se demandera si la raison étroite et relative de l'artiste doit avoir gain de cause sur la raison infinie, absolue, du créateur; si c'est à l'homme à rectifier Dieu; si une nature mutilée en sera plus belle; si l'art a le droit de dédoubler, pour ainsi dire, l'homme, la 365 vie, la création; si chaque chose marchera mieux quand

on lui aura ôté son muscle et son ressort ; si, enfin, c'est le moyen d'être harmonieux que d'être incomplet. C'est alors que, l'œil fixé sur des événements tout à la fois risibles et formidables, et sous l'influence de cet esprit de mélancolie chrétienne et de critique philosophique que nous observions tout à l'heure, la poésie fera un grand pas, un pas décisif, un pas qui, pareil à la secousse d'un tremblement de terre, changera toute la face du monde intellectuel. Elle se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit ; car le point de départ de la religion est toujours le point de départ de la poésie. Tout se tient.

Aussi voilà un principe étranger à l'antiquité, un type nouveau introduit dans la poésie ; et, comme une condition de plus dans l'être modifie l'être tout entier, voilà une forme nouvelle qui se développe dans l'art. Ce type, c'est le grotesque. Cette forme, c'est la comédie.

Et ici qu'il nous soit permis d'insister ; car nous venons d'indiquer le trait caractéristique, la différence fondamentale qui sépare, à notre avis, l'art moderne de l'art antique, la forme actuelle de la forme morte, ou, pour nous servir de mots plus vagues, mais plus accrédités, la littérature *romantique* de la littérature *classique*.

—Enfin ! vont dire ici les gens qui depuis quelque temps nous voient venir, nous vous tenons ! vous voilà pris sur le fait ! Donc, vous faites du *laid* un type d'imitation, du *grotesque* un élément de l'art ! Mais les grâces . . . mais le bon goût. . . Ne savez-vous pas que l'art doit rectifier la nature ? qu'il faut *l'ennoblir* ?

qu'il faut *choisir*? Les anciens ont-ils jamais mis en œuvre le laid et le grotesque? ont-ils jamais mêlé la comédie à la tragédie? L'exemple des anciens, mes- 400
sieurs! D'ailleurs, Aristote[□] . . . D'ailleurs, Boileau[□]
. . . D'ailleurs, Laharpe[□] . . . —En vérité!

Ces arguments sont solides, sans doute, et surtout d'une rare nouveauté. Mais notre rôle n'est pas d'y répondre. Nous ne bâtissons pas ici de système, parce 405
que Dieu nous garde des systèmes. Nous constatons un fait. Nous sommes historien et non critique. Que ce fait plaise ou déplaise, peu importe! il est. —Revenons donc, et essayons de faire voir que c'est de la féconde union du type grotesque au type sublime que naît le 410
génie moderne, si complexe, si varié dans ses formes, si inépuisable dans ses créations, et bien opposé en cela à l'uniforme simplicité du génie antique; montrons que c'est de là qu'il faut partir pour établir la différence radicale et réelle des deux littératures. 415

Ce n'est pas qu'il fût vrai de dire que la comédie et le grotesque étaient absolument inconnus des anciens. La chose serait d'ailleurs impossible. Rien ne vient sans racine; la seconde époque est toujours en germe dans la première. Dès l'*Iliade*, Thersite[□] et Vulcain[□] donnent 420
la comédie, l'un aux hommes, l'autre aux dieux. Il y a trop de nature et d'originalité dans la tragédie grecque, pour qu'il n'y ait pas quelquefois de la comédie. Ainsi, pour ne citer toujours que ce que notre mémoire nous rappelle, la scène de Ménélas[□] avec la portière du palais 425
(*Hélène*[□], acte I); la scène du phrygien (*Oreste*[□], acte IV). Les tritons, les satyres, les cyclopes, sont des grotesques; les sirènes, les furies, les parques, les harpies,

sont des grotesques; Polyphème[□] est un grotesque terri-
 430 ble; Silène[□] est un grotesque bouffon.

Mais on sent ici que cette partie de l'art est encore dans l'enfance. L'épopée, qui, à cette époque, imprime sa forme à tout, l'épopée pèse sur elle et l'étouffe. Le grotesque antique est timide et cherche toujours à se
 435 cacher. On voit qu'il n'est pas sur son terrain, parce qu'il n'est pas dans sa nature. Il se dissimule le plus qu'il pent. Les satyres, les tritons, les sirènes sont à peine difformes. Les parques, les harpies sont plutôt hideuses par leurs attributs que par leurs traits; les
 440 furies sont belles, et on les appelle *euménides*[□], c'est-à-dire *douces, bienfaisantes*. Il y a un voile de grandeur ou de divinité sur d'autres grotesques. Polyphème est géant; Midas[□] est roi; Silène est dieu.

Aussi la comédie passe-t-elle presque inaperçue dans le
 445 grand ensemble épique de l'antiquité. A côté des chars olympiques, qu'est-ce que la charrette de Thespis[□]? Près des colosses homériques, Eschyle, Sophocle, Euripide, que sont Aristophane, et Plaute[□]? Homère les[□] emporte avec lui, comme Hercule emportait les pygmées[□], cachés
 450 dans sa peau de lion.

Dans la pensée des modernes, au contraire, le grotesque a un rôle immense. Il y est partout; d'une part, il crée le difforme et l'horrible; de l'autre le comique et le bouffon. Il attache autour de la religion mille
 455 superstitions originales, autour de la poésie mille imaginations pittoresques. C'est lui qui sème à pleines mains dans l'air, dans l'eau, dans la terre, dans le feu, ces myriades d'êtres intermédiaires que nous retrouvons tout vivants dans les traditions populaires du moyen âge;

c'est lui qui fait tourner dans l'ombre la ronde effrayante du sabbat², lui encore qui donne à Satan les cornes, les pieds de bouc, les ailes de chauve-souris. C'est lui, toujours lui, qui tantôt jette dans l'enfer chrétien ces hideuses figures qu'évoquera l'âpre génie de Dante² et de Milton², tantôt le peuple de ces formes ridicules au milieu desquelles se jouera Callot², le Michel-Ange burlesque. Si du monde idéal il passe au monde réel, il y déroule d'interminables parodies de l'humanité. Ce sont des créations de sa fantaisie que ces Scaramouches², ces Crispins², ces Arlequins², grimaçantes silhouettes de l'homme, types tout à fait inconnus à la grave antiquité, et sorti pourtant de la classique Italie. C'est lui enfin qui, colorant tour à tour le même drame de l'imagination du midi et de l'imagination du nord, fait gambader Sganarelle² autour de don Juan et ramper Méphistophélès² autour de Faust.

Et comme il est libre et franc dans son allure! comme il fait hardiment saillir toutes ces formes bizarres que l'âge précédent avait si timidement enveloppées de langes! La poésie antique, obligée de donner des compagnons au boiteux Vulcain², avait tâché de déguiser leur difformité en l'étendant en quelque sorte sur des proportions colossales. Le génie moderne conserve ce mythe des forgerons surnaturels, mais il lui imprime brusquement un caractère tout opposé et qui le rend bien plus frappant; il change les géants en nains; des cyclopes il fait les gnomes. C'est avec la même originalité qu'à l'hydre, un peu banale, de Lerne², il substitue tous ces dragons locaux de nos légendes, la gargouille de Rouen², la gra-ouilli de Metz, la chair-sallée de Troyes,

la drée de Montlhéry, la tarasque de Tarascon, monstres
de formes si variées et dont les noms baroques sont un
caractère de plus. Toutes ces créations puisent dans
leur propre nature cet accent énergique et profond
495 devant lequel il semble que l'antiquité ait parfois reculé.
Certes, les euménides grecques sont bien moins horribles,
et par conséquent bien moins vraies, que les sorcières de
Macbeth. Pluton² n'est pas le diable.

Il y aurait, à notre avis, un livre bien nouveau à faire
500 sur l'emploi du grotesque dans les arts. On pourrait
montrer quels puissants effets les modernes ont tirés de
ce type fécond sur lequel une critique étroite s'acharne
encore de nos jours. Nous serons peut-être tout à
l'heure amené par notre sujet à signaler en passant quel-
505 ques traits de ce vaste tableau. Nous dirons seulement
ici que comme objectif auprès du sublime, comme moyen
de contraste, le grotesque est, selon nous, la plus riche
source que la nature puisse ouvrir à l'art. Rubens² le
comprendait sans doute ainsi, lorsqu'il se plaisait à mêler²
510 à des déroulements de pompes royales, à des couron-
nements, à d'éclatantes cérémonies, quelque hideuse
figure de nain de cour. Cette beauté universelle que
l'antiquité répandait solennellement sur tout n'était pas
sans monotonie; la même impression, toujours répétée,
515 peut fatiguer à la longue. Le sublime sur le sublime
produit malaisément un contraste, et l'on a besoin de se
reposer de tout, même du beau. Il semble, au contraire,
que le grotesque soit un temps d'arrêt, un terme de com-
paraison, un point de départ d'où l'on s'élève vers le beau
520 avec une perception plus fraîche et plus excitée. La sala-
mandre fait ressortir l'ondine; le gnome embellit le sylphe.

Et il serait exact aussi de dire que le contact du difforme a donné au sublime moderne quelque chose de plus pur, de plus grand, de plus sublime enfin que le beau antique; et cela doit être. Quand l'art est conséquent avec lui-même, il mène bien plus sûrement chaque chose à sa fin. Si l'élysée homérique est fort loin de ce charme éthéré, de cette angélique suavité du paradis de Milton, c'est que sous l'éden il y a un enfer bien autrement horrible que le tartare payen. Croit-on que Françoise de Rimini[□] et Béatrix[□] seraient aussi ravissantes chez un poète, qui ne nous enfermerait pas dans la tour de la Faim et ne nous forcerait point à partager le repoussant repas d'Ugolin[□]? Dante n'aurait pas tant de grâce, s'il n'avait pas tant de force. Les naïades charnues, les robustes tritons, les zéphyr^s libertins ont-ils la fluidité diaphane de nos ondins et de nos sylphides? N'est-ce pas parce que l'imagination moderne sait faire rôder hideusement dans nos cimetières les vampires, les orgres, les aulnes[□], les psyll^s, les goules, les brucolaques, les aspioles, qu'elle peut donner à ses fées cette forme incorporelle, cette pureté d'essence dont approchent si peu les nymphes payennes? La Vénus antique[□], est belle, admirable sans doute; mais qui a répandu sur les figures de Jean Goujon[□] cette élégance svelte, étrange, aérienne? qui leur a donné ce caractère inconnu de vie et de grandiose, sinon le voisinage des sculptures rudes et puissantes du moyen-âge?

Si, au milieu de ces développements nécessaires, et qui pourraient être beaucoup plus approfondis, le fil de nos idées ne s'est pas rompu dans l'esprit du lecteur, il a compris sans doute avec quelle puissance le grotesque, ce

germe de la comédie, recueilli par la muse moderne, a dû croître et grandir dès qu'il a été transporté dans un terrain plus propice que le paganisme et l'épopée. En effet, dans la poésie nouvelle, tandis que le sublime représentera l'âme, telle qu'elle est, épurée par la morale chrétienne, lui² jouera le rôle de la bête humaine. Le premier type, dégagé de tout alliage impur, aura en apanage² tous les charmes, toutes les grâces, toutes les beautés; il faut qu'il puisse créer un jour Juliette², Desdémona, Ophélie. Le second prendra tous les ridicules, toutes les infirmités, toutes les laideurs. Dans ce partage de l'humanité et de la création, c'est à lui que reviendront les passions, les vices, les crimes; c'est lui qui sera luxurieux, rampant, gourmand, avare, perfide, brouillon, hypocrite; c'est lui qui sera tour à tour Iago², Tartuffe, Basile, Polonius, Harpagon², Bartholo; Falstaff, Scapin, Figaro. Le beau n'a qu'un type; le laid en a mille². C'est que le beau, à parler humainement, n'est que la forme considérée dans son rapport le plus simple, dans sa symétrie la plus absolue, dans son harmonie la plus intime avec notre organisation. Aussi nous offre-t-il toujours un ensemble complet, mais restreint comme nous. Ce que nous appelons le laid, au contraire, est un détail d'un grand ensemble qui nous échappe, et qui s'harmonise, non pas avec l'homme, mais avec la création tout entière. Voilà pourquoi il nous présente sans cesse des aspects nouveaux, mais incomplets.

C'est une étude curieuse que de suivre l'avènement et la marche du grotesque dans l'ère moderne. C'est d'abord une invasion, une irruption, un débordement;

c'est un torrent qui a rompu sa digue. Il traverse en
naissant la littérature latine qui se meurt, y colore 585
Perse, Pétrone, Juvénal, et y laisse l'Ane d'or d'Apulée.
De là, il se répand dans l'imagination des peuples nou-
veaux qui refont l'Europe. Il abonde à flots dans les
 conteurs, dans les chroniqueurs, dans les romanciers.
 On le voit s'étendre du sud au septentrion. Il se joue 590
 dans les rêves des nations tudesques, et en même temps
 vivifie de son souffle ces admirables romanceros espa-
 gnols, véritable Iliade de la chevalerie. C'est lui, par
 exemple, qui, dans le *Roman de la Rose*, peint ainsi une
 cérémonie auguste, l'élection d'un roi:

Un grand vilain lors ils esleurent

Le plus ossu qu'entre eux ils eurent.

Il imprime surtout son caractère à cette merveilleuse
architecture, qui, dans le moyen âge, tient la place de
tous les arts. Il attache son stigmatte au front des 600
 cathédrales, encadre ses enfers et ses purgatoires sous
 l'ogive des portails, les fait flamboyer sur les vitraux,
 déroule ses monstres, ses dogues, ses démons autour des
 chapiteaux, le long des frises, au bord des toits. Il
 s'étale sous d'innombrables formes, sur la façade de bois 605
 des maisons, sur la façade de pierre des châteaux, sur
 la façade de marbre des palais. Des arts il passe dans
les mœurs; et tandis qu'il fait applaudir par le peuple
 les *graciosos* de comédie, il donne aux rois les fous de
 cour. Plus tard, dans le siècle de l'étiquette, il nous 610
 montrera Scarron sur le bord même de la couche de
 Louis XIV. En attendant, c'est lui qui meuble le
 blason, et qui dessine sur l'écu des chevaliers ces sym-

boliques hiéroglyphes de la féodalité. Des mœurs, il
 615 pénètre dans les lois; mille coutumes bizarres attestent
 son passage dans les institutions du moyen âge. Enfin,
 admis dans les arts, dans les mœurs, dans les lois, il
entre jusque dans l'église. Nous le voyons ordonner,
 dans chaque ville de la catholicité, quelque'une de ces
 620 cérémonies singulières, de ces processions étranges où
 la religion marche accompagnée de toutes les superstitions,
 le sublime environné de tous les grotesques. Pour
 le peindre d'un trait, telle est, à cette aurore des lettres,
 sa verve, sa vigueur, sa sève de création, qu'il jette du
 625 premier coup sur le seuil de la poésie moderne trois
 Homères bouffons: Arioste², en Italie; Cervantes, en
 Espagne; Rabelais, en France.

Il serait surabondant de faire ressortir davantage cette
 influence du grotesque dans la troisième civilisation².
 630 Tout démontre, à l'époque dite romantique, son alliance
intime et créatrice avec le beau². Il n'y a pas jusqu'aux
 plus naïves légendes populaires qui n'expliquent quelque-
 fois avec un admirable instinct ce mystère de l'art
 moderne. L'antiquité n'aurait pas fait *la Belle et*
 635 *la Bête*².

Il est vrai de dire qu'à l'époque où nous venons de
 nous arrêter la prédominance du grotesque sur le
 sublime, dans les lettres, est vivement marquée. Mais
 c'est une fièvre de réaction, une ardeur de nouveauté
 640 qui passe; c'est un premier flot qui se retire peu à peu.
 Le type du beau reprendra bientôt son rôle et son droit,
 qui n'est pas d'exclure l'autre principe, mais de prévaloir
 sur lui. Il est temps que le grotesque se contente d'avoir
 un coin du tableau dans les fresques royales de Murillo²,

dans les pages sacrées de Véronèse; d'être mêlé aux 645
 deux admirables *Jugements derniers* dont s'enorgueil-
 lironl les arts, à cette scène de ravissement et d'horreur
 dont Michel-Ange enrichira le Vatican, à ces effrayantes
 chutes d'hommes que Rubens précipitera le long des
 voûtes de la cathédrale d'Anvers. Le moment est venu 650
où l'équilibre entre les deux principes va s'établir. Un
 homme, un poète roi, *poeta sovrano*, comme Dante le
 dit d'Homère, va tout fixer. Les deux génies rivaux
 unissent leur double flamme, et de cette flamme jaillit
 Shakespeare. *important apex*

655

Nous voici parvenus à la *sommité* poétique des temps
 modernes. Shakespeare, c'est le drame; et le drame,
 qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime,
 le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie, le
 drame est le caractère propre de la troisième époque de 660
 poésie, de la littérature actuelle.

Ainsi, pour résumer rapidement les faits que nous
 avons observés jusqu'ici, la poésie a trois âges, dont
 chacun correspond à une époque de la société: l'ode,
 l'épopée, le drame. Les temps primitifs sont lyriques, 665
les temps antiques sont épiques, les temps modernes
sont dramatiques. L'ode chante l'éternité, l'épopée
solennise l'histoire, le drame peint la vie. Le caractère
 de la première poésie est la naïveté, le caractère de la
 seconde est la simplicité, le caractère de la troisième, 670
 la vérité. Les rhapsodes marquent la transition des
 poètes lyriques aux poètes épiques, comme les romanciers
 des poètes épiques aux poètes dramatiques. Les his-
 toriens naissent avec la seconde époque; les chroniqueurs
 et les critiques avec la troisième. Les personnages de 675

l'ode sont des colosses,—Adam, Caïn, Noé; ceux de l'épopée sont des géants,—Achille, Atrée, Oreste; ceux du drame sont des hommes,—Hamlet, Macbeth, Othello. L'ode vit de l'idéal, l'épopée du grandiose,
 680 le drame du réel. Enfin, cette triple poésie découle de trois grandes sources, la Bible, Homère, Shakespeare.

Telles sont donc, et nous nous bornons en cela à relever un résultat, les diverses physionomies de la pensée aux différentes ères de l'homme et de la société. Voilà
 685 ses trois visages, de jeunesse, de virilité et de vieillesse. Qu'on examine une littérature en particulier, ou toutes les littératures en masse, on arrivera toujours au même fait: les poètes lyriques avant les poètes épiques, les poètes épiques avant les poètes dramatiques. En
 690 France, Malherbe^c avant Chapelain, Chapelain^c avant Corneille; dans l'ancienne Grèce, Orphée avant Homère, Homère avant Eschyle; dans le livre primitif, la *Genèse* avant les *Rois*, les *Rois* avant *Job*; ou, pour reprendre cette grande échelle de toutes les poésies que nous par-
 695 courions tout à l'heure, la Bible avant l'*Iliade*, l'*Iliade* avant Shakespeare.

La société, en effet, commence par chanter ce qu'elle rêve, puis raconte ce qu'elle fait, et enfin se met à peindre ce qu'elle pense. C'est, disons-le en passant,
 700 pour cette dernière raison que le drame, unissant les qualités les plus opposées, peut être tout à la fois plein de profondeur et plein de relief, philosophique et pittoresque.

Il serait conséquent^c d'ajouter ici que tout dans la nature et dans la vie passe par ces trois phases, du lyrique, de l'épique et du dramatique, parce que tout

naît, agit et meurt. S'il n'était pas ridicule de mêler les fantasques rapprochements[□] de l'imagination aux déductions sévères du raisonnement, un poète pourrait dire que le lever du soleil, par exemple, est un hymne, 710 son midi une éclatante épopée, son coucher un sombre drame où luttent le jour et la nuit, la vie et la mort. Mais ce serait là de la poésie, de la folie peut-être; et *qu'est-ce que cela prouve?*

Tenons-nous-en aux faits rassemblés plus haut; com- 715 plétons-les d'ailleurs par une observation importante. C'est que nous n'avons ^{en me rappel} aucunement prétendu assigner aux trois époques de la poésie un domaine exclusif, mais seulement fixer leur caractère dominant. La Bible, ce divin monument lyrique, renferme, comme nous l'indi- 720 quions tout à l'heure, une épopée et un drame en germe, les *Rois* et *Job*. On sent dans tous les poèmes homériques un reste de poésie lyrique et un commencement de poésie dramatique. L'ode et le drame se croisent dans l'épopée. Il y a tout dans tout; seulement il existe 725 dans chaque chose un élément générateur auquel se subordonnent tous les autres, et qui impose à l'ensemble son caractère propre.

Le drame est la poésie complète. L'ode et l'épopée ne le contiennent qu'en germe; il les contient l'une et 730 l'autre en développement; il les résume et les enserre toutes deux. Certes, celui qui a dit: *les français n'ont pas la tête épique*, a dit une chose juste et fine; si même il eût dit *les modernes*, le mot spirituel eût été un mot profond. Il est incontestable cependant qu'il y a 735 surtout du génie épique dans cette prodigieuse *Athalie*,[□] si haute et si simplement sublime que le siècle royal[□] ne

l'a pu comprendre. Il est certain encore que la série des drames-chroniques de Shakespeare présente un grand
 740 aspect d'épopée. Mais c'est surtout la poésie lyrique qui sied au drame; elle ne le gêne jamais, se plie à tous ses caprices, se joue sous toutes les formes, tantôt sublime dans Ariel⁷, tantôt grotesque dans Caliban. Notre époque, dramatique avant tout, est par cela même
 745 éminemment lyrique. C'est qu'il y a plus d'un rapport entre le commencement et la fin; le coucher du soleil a quelques traits de son lever; le vieillard redevient enfant. Mais cette dernière enfance ne ressemble pas à la première; elle est aussi triste que l'autre est joyeuse. Il
 750 en est de même de la poésie lyrique. Éblouissante, rêveuse à l'aurore des peuples, elle reparaît sombre et pensive à leur déclin. La Bible s'ouvre riante avec la *Genèse*, et se ferme sur la menaçante *Apocalypse*⁷. L'ode moderne est toujours inspirée, mais n'est plus ignorante.
 755 Elle médite plus qu'elle ne contemple; sa rêverie est mélancolie. On voit, à ses enfantements, que cette muse s'est accouplée au drame.

Pour rendre sensibles par une image les idées que nous venons d'aventurer, nous comparerions la poésie lyrique primitive à un lac paisible qui reflète les nuages et les
 760 étoiles du ciel; l'épopée est le fleuve qui en découle et court, en réfléchissant ses rives, forêts, campagnes et cités, se jeter dans l'océan du drame. Enfin, comme le lac, le drame réfléchit le ciel; comme le fleuve, il réfléchit ses rives; mais seul il a des abîmes et des
 765 tempêtes.

C'est donc au drame que tout vient aboutir dans la poésie moderne. Le *Paradis perdu* est un drame⁷ avant

d'être une épopée. C'est, on le sait, sous la première de ces formes qu'il s'était présenté d'abord à l'imagina- 770
 tion du poète, et qu'il reste toujours imprimé dans la mémoire du lecteur, tant l'ancienne charpente dramatique est encore saillante sous l'édifice épique de Milton ! Lorsque Dante Alighieri a terminé son redoutable *Enfer*, qu'il en a refermé les portes[□], et qu'il ne lui reste 775
 plus qu'à nommer son œuvre, l'instinct de son génie lui fait voir que ce poème multiforme est une émanation du drame, non de l'épopée ; et sur le frontispice du gigantesque monument, il écrit de sa plume de bronze : *Divina Commedia*.

780

On voit donc que les deux seuls poètes des temps mo-
dernes qui soient de la taille de Shakespeare se rallient à
son unité. Ils concourent avec lui à empreindre de la teinte dramatique toute notre poésie ; ils sont comme lui mêlés de grotesque et de sublime ; et, loin de tirer à 785
 eux[□] dans ce grand ensemble littéraire qui s'appuie sur Shakespeare, Dante et Milton sont en quelque sorte les deux arcs-boutants[□] de l'édifice dont il est le pilier central, les contreforts[□] de la voûte dont il est la clef.

Qu'on nous permette de reprendre ici quelques idées 790
 déjà énoncées, mais sur lesquelles il faut insister. Nous y sommes arrivé, maintenant il faut que nous en repartions.

Du jour où le christianisme a dit à l'homme :—Tu es double, tu es composé de deux êtres, l'un périssable, 795
 l'autre immortel, l'un charnel, l'autre éthéré, l'un enchaîné par les appétits, les besoins et les passions, l'autre emporté sur les ailes de l'enthousiasme et de la rêverie, celui-ci enfin toujours courbé vers la terre, sa

800 mère, celui-là sans cesse élançé vers le ciel, sa patrie;—
de ce jour le drame a été créé. Est-ce autre chose en
effet que ce contraste de tous les jours, que cette lutte
de tous les instants entre deux principes opposés qui sont
toujours en présence dans la vie, et qui se disputent
805 l'homme depuis le berceau jusqu'à la tombe?

La poésie née du christianisme, la poésie de notre
temps est donc le drame; le caractère du drame est le
réel; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de
deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent
810 dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans
la création. Car la poésie vraie, la poésie complète, est
dans l'harmonie des contraires. Puis, il est temps de le
dire hautement, et c'est ici surtout que les exceptions
confirmeraient la règle, tout ce qui est dans la nature est
815 dans l'art[□].

En se plaçant à ce point de vue pour juger nos petites
règles conventionnelles, pour débrouiller tous ces
labyrinthes scolastiques, pour résoudre tous ces prob-
lèmes mesquins que les critiques des deux derniers siècles
820 ont laborieusement bâtis autour de l'art, on est frappé
de la promptitude avec laquelle la question du théâtre
moderne se nettoie. ^{Le drame} Le drame n'a qu'à faire un pas
pour briser tous ces fils d'araignée dont les milices de
Lilliput[□] ont cru l'enchaîner dans son sommeil.

825 Ainsi, que[□] des pédants étourdis (l'un n'exclut pas
l'autre[□]) prétendent que le difforme, le laid, le grotesque,
ne doit jamais être un objet d'imitation pour l'art, on
leur répond que le grotesque, c'est la comédie, et
qu'apparemment la comédie fait partie de l'art. Tar-
830 tuffe[□] n'est pas beau, Pourceaugnac[□] n'est pas noble;

Pourceaugnac et Tartuffe sont d'admirables jets de l'art².

Que si², chassés de ce retranchement dans leur seconde ligne de douanes², ils renouvellent leur prohibition du grotesque allié au sublime, de la comédie fondue² dans la tragédie, on leur fait voir que, dans la poésie des peuples chrétiens, le premier de ces deux types représente la bête humaine, le second l'âme. Ces deux tiges de l'art, si l'on empêche leurs rameaux de se mêler, si on les sépare systématiquement, produiront pour tous fruits, d'une part des abstractions de vices, de ridicules; de l'autre, des abstractions de crime, d'héroïsme et de vertu. Les deux types, ainsi isolés et livrés à eux-mêmes, s'en iront chacun de leur côté², laissant entre eux le réel, l'un à sa droite, l'autre à sa gauche. D'où il suit qu'après ces 835
840
845

Dans le drame, tel qu'on peut, sinon l'exécuter, du moins le concevoir, tout s'enchaîne et se déduit ainsi que dans la réalité. Le corps y joue son rôle comme l'âme; et les hommes et les événements, mis en jeu par ce double agent, passent tour à tour bouffons et terribles, quelquefois terribles et bouffons tout ensemble. Ainsi le juge dira: *A la mort, et allons dîner!* Ainsi le sénat romain délibérera sur le turbot de Domitien². Ainsi Socrate, buvant la ciguë² et conversant de l'âme immortelle et du dieu unique, s'interrompra pour recommander qu'on sacrifie un coq à Esculape². Ainsi Élisabeth² jurera et parlera latin. Ainsi Richelieu subira² le capucin Joseph², et Louis XI² son barbier, Olivier le 850
855
860

Diable. Ainsi Cromwell² dira: *J'ai le parlement dans mon sac et le roi dans ma poche*; ou, de la main qui signe l'arrêt de mort de Charles I^{er}, barbouillera d'encre
865 le visage d'un régicide qui le lui rendra² en riant. Ainsi César dans le char de triomphe aura peur de verser. Car les hommes de génie, si grands qu'ils soient, ont toujours en eux leur bête qui parodie leur intelligence. C'est par là qu'ils touchent l'humanité, car c'est par là qu'ils
870 sont dramatiques. "Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas," disait Napoléon, quand il fut convaincu d'être homme; et cet éclair d'une âme de feu qui s'entr'ouvre, illumine à la fois l'art et l'histoire, ce cri d'angoisse est le résumé du drame et de la vie.

875 Chose frappante, tous ces contrastes se rencontrent dans les poètes eux-mêmes pris comme hommes. A force de méditer sur l'existence, d'en faire éclater la poignante ironie, de jeter à flots² le sarcasme et la raillerie sur nos infirmités, ces hommes qui nous font tant
880 rire deviennent profondément tristes. Ces Démocrites² sont aussi des Héraclites. Beaumarchais² était morose, Molière était sombre, Shakespeare mélancolique.

C'est donc une des suprêmes beautés du drame que² le grotesque. Il n'en est pas seulement une convenance,
885 il en est souvent une nécessité. Quelquefois il arrive par masses homogènes, par caractères complets: Dandin², Trissotin², Brid'oison², la nourrice de Juliette²; quelquefois empreint de terreur, ainsi: Richard III, Bégears², Tartuffe, Méphistophélès; quelquefois même voilé de
890 grâce et d'élégance, comme Figaro, Osrick², Mercutio, don Juan. Il s'infiltré partout, car de même que les plus vulgaires ont mainte² fois leurs accès de sublime, les

plus élevés paient fréquemment tribut au trivial et au ridicule. Aussi, souvent insaisissable, souvent imperceptible, est-il toujours présent sur la scène, même 895 quand il se tait, même quand il se cache. Grâce à lui, point d'impressions monotones. Tantôt il jette du rire, tantôt de l'horreur dans la tragédie. Il fera rencontrer l'apothicaire à Roméo, les trois sorcières à Macbeth, les fossoyeurs à Hamlet. Parfois enfin il peut sans dis- 900 cordance, comme dans la scène du roi Lear et de son fou, mêler sa voix criarde aux plus sublimes, aux plus lugubres, aux plus rêveuses musiques de l'âme.

Voilà ce qu'a su faire entre tous, d'une manière qui lui est propre et qu'il serait aussi inutile qu'impossible 905 d'imiter, Shakespeare, ce dieu du théâtre, en qui semblent réunis, comme dans une trinité, les trois grands génies caractéristiques de notre scène, Corneille, Molière, Beaumarchais.

On voit combien l'arbitraire distinction des genres 910 croule vite devant la raison et le goût. On ne ruinerait pas moins aisément la prétendue règle des deux unités. Nous disons deux et non *trois* unités, l'unité d'action ou d'ensemble, la seule vraie, et fondée, étant depuis longtemps hors de cause. *out 1 discussion* 915

Des contemporains distingués, étrangers et nationaux, ont déjà attaqué, et par la pratique et par la théorie, cette loi fondamentale du code pseudo-aristotélique. Au reste, le combat ne devait pas être long. A la première secousse elle a craqué, tant était vermoulue 920 cette solive de la vieille mesure scolastique!

Ce qu'il y a d'étrange, c'est que les routiniers prétendent appuyer leur règle des deux unités sur la

vraisemblance, tandis que c'est précisément le réel qui
 925 la tue. Quoi de plus invraisemblable et de plus absurde
 en effet que ce vestibule, ce péristyle, cette antichambre²,
 lieu banal où nos tragédies ont la complaisance de venir
 se dérouler, où arrivent, on ne sait comment, les con-
 spirateurs pour déclamer contre le tyran, le tyran pour
 930 déclamer contre les conspirateurs, chacun à leur tour,
 comme s'ils s'étaient dit bucoliquement :

Alternis cantemus; amant alterna Camenæ².

Où a-t-on vu vestibule ou péristyle de cette sorte?
 Quoi de plus contraire, nous ne dirons pas à la vérité,
 935 les scolastiques en font bon marché², mais à la vraisem-
 blance? Il résulte de là que tout ce qui est trop carac-
téristique, trop intime, trop local, pour se passer dans
l'antichambre ou dans le carrefour, c'est-à-dire tout le
drame, se passe dans la coulisse. Nous ne voyons en
 940 quelque sorte sur le théâtre que les coudes de l'action;
 ses mains sont ailleurs. Au lieu de scènes, nous avons
 des récits; au lieu de tableaux, des descriptions. De
 graves personnages placés, comme le chœur antique,
 entre le drame et nous, viennent nous raconter ce qui se
 945 fait dans le temple, dans le palais, dans la place pu-
 blique, de façon que souventes² fois nous sommes tentés
 de leur crier:—Vraiment! mais conduisez-nous donc là-
 bas! On s'y doit bien amuser, cela doit être beau à
 voir!—A quoi ils répondraient sans doute:—Il serait
 950 possible que cela vous amusât ou vous intéressât, mais
 ce n'est point là la question; nous sommes les gardiens
 de la dignité de la Melpomène² française.—Voilà!

Mais, dira-t-on, cette règle que vous répudiez est

empruntée du théâtre grec.—En quoi le théâtre et le drame grec ressemblent-ils à notre drame et à notre 955 théâtre? D'ailleurs nous avons déjà fait voir que la prodigieuse étendue de la scène antique lui permettait d'embrasser une localité tout entière, de sorte que le poète pouvait, selon les besoins de l'action, la transporter à son gré d'un point du théâtre à un autre, ce qui 960 équivaut bien à peu près aux changements de décoration. Bizarre contradiction! le théâtre grec, tout asservi qu'il était à un but national et religieux, est bien autrement libre que le nôtre, dont le seul objet cependant est le plaisir, et, si l'on veut, l'enseignement 965 du spectateur. C'est que l'un n'obéit qu'aux lois qui lui sont propres, tandis que l'autre s'applique des conditions d'être[□] parfaitement étrangères à son essence. L'un est artiste, l'autre est artificiel.

On commence à comprendre de nos jours que la 970 localité exacte est un des premiers éléments de la réalité. Les personnages parlants ou agissants ne sont pas les seuls qui gravent dans l'esprit du spectateur la fidèle empreinte des faits. Le lieu où telle catastrophe s'est passée en devient un témoin terrible et inséparable; et 975 l'absence de cette sorte de personnage muet décompléterait dans le drame les plus grandes scènes de l'histoire. Le poète oserait-il assassiner Rizzio[□] ailleurs que dans la chambre de Marie Stuart? poignarder Henri IV[□] ailleurs que dans cette rue de la Ferronnerie, tout obstruée de 980 haquets et de voitures? brûler Jeanne d'Arc[□] autre part que dans le Vieux-Marché? dépêcher le duc de Guise autre part que dans ce château de Blois[□] où son ambition fait fermenter une assemblée populaire? décapiter

985 Charles I^{er} et Louis XVI^e ailleurs que dans ces places
sinistres d'où l'on peut voir White-Hall et les Tuileries,
comme si leur échafaud servait de pendant à leur
palais?

L'unité de temps n'est pas plus solide que l'unité de
990 lieu. — L'action, encadrée de force^e dans les vingt-quatre
heures, est aussi ridicule qu'encadrée dans le vestibule.
Toute action a sa durée propre comme son lieu particulier.
Verser la même dose de temps à tous les événements!
appliquer la même mesure sur tout! On rirait d'un
995 cordonnier qui voudrait mettre le même soulier à tous
les pieds. Croiser l'unité de temps à l'unité de lieu
comme les barreaux d'une cage, et y faire pédantesque-
ment entrer, de par^e Aristote, tous ces faits, tous ces
peuples, toutes ces figures que la providence déroule à
1000 si grandes masses dans la réalité! c'est mutiler hommes
et choses, c'est faire grimacer l'histoire. Disons mieux;
tout cela mourra dans l'opération; et c'est ainsi que les
mutilateurs dogmatiques arrivent à leur résultat ordi-
naire: ce qui était vivant dans la chronique est mort
1005 dans la tragédie. Voilà pourquoi, bien souvent, la cage
des unités ne renferme qu'un squelette.

Et puis si vingt-quatre heures peuvent être comprises
dans deux, il sera logique que quatre heures puissent en
contenir quarante-huit. L'unité de Shakespeare ne
1010 sera donc pas l'unité de Corneille. Pitié!

Ce sont là pourtant les pauvres chicanes que depuis
deux siècles la médiocrité, l'envie et la routine font au
génie! C'est ainsi qu'on a borné l'essor de nos plus
grands poètes. C'est avec les ciseaux des unités qu'on
1015 leur a coupé l'aile. Et que nous a-t-on donné en

échange de ces plumes d'aigle retranchées à Corneille et à Racine? Campistron[□].

Nous concevons qu'on pourrait dire: Il y a dans des changements trop fréquents de décoration quelque chose qui embrouille et fatigue le spectateur, et qui produit 1020 sur son attention l'effet de l'éblouissement; il peut aussi se faire que des translations multipliées d'un lieu à un autre lieu, d'un temps à un autre temps, exigent des contre-expositions qui le refroidissent; il faut craindre encore de laisser dans le milieu d'une action des lacunes 1025 qui empêchent les parties du drame d'adhérer étroitement entre elles, et qui en outre déconcertent le spectateur parce qu'il ne se rend pas compte de ce qu'il peut y avoir dans ces vides.—Mais ce sont là précisément les difficultés de l'art. Ce sont là de ces obstacles propres 1030 à tels ou tels sujets, et sur lesquels on ne saurait statuer une fois pour toutes. C'est au génie à les résoudre, non aux *poétiques* à les éluder.

Il suffirait enfin, pour démontrer l'absurdité de la règle des deux unités, d'une dernière raison, prise dans 1035 les entrailles de l'art. C'est l'existence de la troisième unité, l'unité d'action, la seule admise de tous parce qu'elle résulte d'un fait: l'œil ni l'esprit humain ne sauraient saisir plus d'un ensemble à la fois. Celle-là est aussi nécessaire que les deux autres sont inutiles. 1040 C'est elle qui marque le point de vue du drame; or, par cela même, elle exclut les deux autres. Il ne peut pas plus y avoir trois unités dans le drame que trois horizons dans un tableau. Du reste, gardons-nous de confondre l'unité avec la simplicité d'action. L'unité d'ensemble 1045 ne répudie en aucune façon les actions secondaires sur

lesquelles doit s'appuyer l'action principale. Il faut seulement que ces parties, savamment subordonnées au tout, gravissent sans cesse vers l'action centrale et se groupent autour d'elle aux différents étages ou plutôt sur les divers plans du drame. L'unité d'ensemble est la loi de perspective du théâtre. *glance who say duty upon*

—Mais, s'écrieront les douaniers de la pensée, de grands génies les ont pourtant subies, ces règles que vous rejetez!—Eh oui, malheureusement! Qu'auraient-ils donc fait, ces admirables hommes, si l'on les eût laissés faire? Ils n'ont pas du moins accepté vos fers sans combat. Il faut voir comme Pierre Corneille, harcelé à son début pour sa merveille du *Cid*, se débat sous Mairet[□], Claveret[□], d'Aubignac[□] et Scudéri[□]! comme il dénonce à la postérité les violences de ces hommes qui, dit-il, se font *tout blancs d'Aristote*[□]! Il faut voir comme on lui dit, et nous citons des textes du temps: "Jeune homme, il faut apprendre auant que d'enseigner, et à moins que d'être vn Scaliger[□] ou vn Heinsius[□], cela n'est pas supportable!" Là-dessus Corneille se révolte et demande si c'est donc qu'on veut le faire descendre, "beaucoup au dessovbs de Claveret?" Ici Scudéri s'indigne de tant d'orgueil et rappelle à "ce trois fois grand avthevr du *Cid* . . . les modestes paroles par où le Tasse, le plus grand homme de son siècle, a commencé l'apologie du plus beau de ses ourages, contre la plus aigre et la plus iniuste Censure, qu'on rera peut-être iamais. M. Corneille, ajoute-t-il, tesmoigne bien en ses Responses qu'il est aussi loing de la modération que du mérite de cet excellent autheur." Le jeune homme si justement et si doucement censuré ose

résister; alors Scudéri revient à la charge; il appelle à son secours l'*Académie éminente*: “Prononcez, ô MES IVGES, un arrest digne de vous, et qui face[□] sçavoir à 1080 toute l’Europe que le Cid n’est point le chef-d’œuvre du plus grand homme de France, mais ouy bien[□] la moins indicieuse pièce de M. Corneille mesme. Vous le deuez, et pour vostre gloire en particulier, et pour celle de nostre nation en général, qui s’y trouue intéressée: veu 1085 que les estrangers qui pourroient voir ce beau chef-d’œuvre, eux qui ont eu des Tassos et des Guarinis[□], croyroient que nos plus grands maistres ne sont que des apprentifs.” Il y a dans ce peu de lignes instructives toute la tactique éternelle de la routine envieuse contre 1090 le talent naissant, celle qui se suit encore de nos jours, et qui a attaché, par exemple, une si curieuse page aux jeunes essais de lord Byron[□]. Scudéri nous la donne en quintessence. Ainsi les précédents ouvrages d’un homme de génie toujours préférés aux nouveaux, afin 1095 de prouver qu’il descend au lieu de monter, *Mélite et la Galerie du Palais*[□] mis au-dessus du *Cid*; puis les noms de ceux qui sont morts toujours jetés à la tête de ceux qui vivent, Corneille lapidé avec Tasso et Guarini (Guarini!), comme plus tard on lapidera Racine avec 1100 Corneille, Voltaire avec Racine, comme on lapide aujourd’hui tout ce qui s’élève avec Corneille, Racine et Voltaire. La tactique, comme on voit, est usée; mais il faut qu’elle soit bonne, puisqu’elle sert toujours. Cependant le pauvre diable de grand homme soufflait 1105 encore. C’est ici qu’il faut admirer comme Scudéri, le capitain de cette tragi-comédie[□], poussé à bout, le rudoie et le malmène, comme il démasque sans pitié son artil-

lerie classique, comme il “fait voir” à l’auteur du *Cid*
 1110 ~~“quels doivent estres les épisodes, d’après Aristote, qui~~
~~l’enseigne aux chapitres dixiesme et seiziesme de sa~~
~~Poétique,”~~ comme il foudroie Corneille, de par ce même
 Aristote “au chapitre vnziesme² de son Art Poétique,
 dans lequel on voit la condamnation du *Cid*”; de par
 1115 Platon “liure dixiesme de sa République,” de par
 Marcelin, “au liure vingt-septiesme; on le peut voir”;
 de par “les tragédies de Niobé et de Jephthé”; de par
 “l’Ajax² de Sophocle”; de par “l’exemple d’Euripide”;
 de par “Heinsius, au chapitre six, Constitution de la
 1120 Tragédie; et Scaliger le fils dans ses poésies”; enfin,
 de par “les Canonistes et les Iuriconsultes, au titre des
 Nopces².” Les premiers arguments s’adressaient à
 l’académie², le dernier allait au cardinal². Après les
 coups d’épingle, le coup de massue. Il fallut un juge
 1125 pour trancher la question. Chapelain² décida, Corneille
 se vit donc condamné, le lion fut muselé, ou pour dire
 comme alors, la *corneille déplumée*. Voici maintenant
le côté douloureux de ce drame grotesque: c’est après
avoir été ainsi rompu dès son premier jet, que ce génie,
 1130 tout moderne, tout nourri du moyen âge et de l’Espagne²,
forcé de mentir à lui-même et de se jeter dans l’an-
tiquité, nous donna cette Rome castillane², sublime sans
contredit, mais où, excepté peut-être dans le *Nicomède*²
si moqué du dernier siècle pour sa fière et naïve couleur,
 1135 on ne retrouve ni la Rome véritable ni le vrai Corneille.

Racine éprouva les mêmes dégoûts, sans faire d’ailleurs
 la même résistance. Il n’avait ni dans le génie, ni dans
 le caractère, l’âpreté hautaine de Corneille. Il plia en
 silence, et abandonna aux dédains de son temps sa

note
 Corneille
 ou sans
 gloire

82

VICTOR HUGO

ravissante *par son effet d'union* *Plus poétique comme*
de tout ce que l'antique tendance,
élégie d'*Esther*², sa magnifique épopée 1140
d'*Athalie*². Aussi on doit croire que, s'il n'eût pas été
paralysé comme il l'était par les préjugés de son siècle,
s'il eût été moins souvent touché par la torpille classique,
il n'eût point manqué de jeter Locuste² dans son drame
entre Narcisse et Néron, et surtout n'eût pas relégué 1145
dans la coulisse cette admirable scène du banquet où
l'élève de Sénèque² empoisonne Britannicus dans la
coupe de la réconciliation. Mais peut-on exiger de
l'oiseau qu'il vole sous le récipient pneumatique? Que
de beautés pourtant nous coûtent les *gens de goût*, 1150
depuis Scudéri jusqu'à Laharpe! on composerait une
bien belle œuvre de tout ce que leur souffle aride a séché
dans son germe. Du reste, nos grands poètes ont encore
su faire jaillir leur génie à travers toutes ces gênes.
C'est souvent en vain qu'on a voulu les murer dans les 1155
dogmes et dans les règles. Comme le géant hébreu², ils
ont emporté avec eux sur la montagne les portes de leur
prison.

On répète néanmoins, et quelque temps encore sans doute on ira répétant:—Suivez les règles! Imitiez les modèles!—Ce sont les règles qui ont formé les modèles! —Un moment! Il y a en ce cas deux espèces de modèles, ceux qui se sont faits d'après les règles, et, avant eux, ceux d'après lesquels on a fait les règles. Or, dans laquelle de ces deux catégories le génie doit-il se chercher une place? Quoiqu'il soit toujours dur d'être en contact avec les pédants, ne vaut-il pas mille fois mieux leur donner des leçons qu'en recevoir d'eux? Et puis, imiter! Le reflet vaut-il la lumière? le satellite qui se traîne sans cesse dans le même cercle vaut-il

l'astre central et générateur? Avec toute sa poésie, Virgile n'est que la lune d'Homère.

Et, voyons, qui imiter? Les anciens? Nous venons de prouver que leur théâtre n'a aucune coïncidence avec
 1175 le nôtre. D'ailleurs, Voltaire, qui ne veut pas de Shakespeare, ne veut pas des Grecs non plus. Il va nous dire pourquoi: "Les Grecs ont hasardé des spectacles non moins révoltants pour nous. Hippolyte², brisé par sa chute, vient compter ses blessures et pousser des
 1180 cris douloureux. Philoctète² tombe dans ses accès de souffrance; un sang noir coule de sa plaie. Œdipe, couvert du sang qui dégoutte encore du reste de ses yeux qu'il vient d'arracher, se plaint des dieux et des hommes. On entend les cris de Clytemnestre que son propre fils
 1185 égorge, et Électre crie sur le théâtre: "Frappez, ne l'épargnez pas, elle n'a pas épargné notre père. Prométhée est attaché sur un rocher avec des clous qu'on lui enfonce dans l'estomac et dans les bras. Les furies répondent à l'ombre sanglante de Clytemnestre
 1190 par des hurlements sans aucune articulation. . . . L'art était dans son eniance du temps d'Eschyle comme à Londres du temps de Shakespeare."—Les modernes? Ah! imiter des imitations! Grâce!

—Ma², nous objectera-t-on encore, à la manière dont
 1195 vous concevez l'art, vous paraissez n'attendre que de —
grands poètes, toujours compter sur le génie?—L'art ne compte pas sur la médiocrité. Il ne lui prescrit rien, il ne la connaît point, elle n'existe point pour lui; l'art donne des ailes et non des béquilles. Hélas! d'Aubignac
 1200 a suivi les règles, Campistron a imité les modèles. Que lui importe²? il ne bâtit point son palais pour les fourmis.

Il les laisse faire leur fourmilière, sans savoir si elles viendront appuyer sur sa base cette parodie de son édifice.

Les critiques de l'école scolastique placent leurs poètes dans une singulière position. D'une part, ils leur crient sans cesse: Imitez les modèles! De l'autre, ils ont coutume de proclamer "que les modèles sont inimitables"! Or, si leurs ouvriers, à force de labeur, parviennent à faire passer dans ce défilé quelque pâle contre-épreuve, quelque calque décoloré des maîtres, ces ingrats, à l'examen du *refaccimiento* nouveau, s'écrient tantôt: Cela ne ressemble à rien! tantôt: Cela ressemble à tout! Et, par une logique faite exprès, chacune de ces deux formules est une critique. 1205 1210 1215

Disons-le donc hardiment. Le temps en est venu, et il serait étrange qu'à cette époque, la liberté, comme la lumière, pénétrât partout, excepté dans ce qu'il y a de plus nativement libre au monde, les choses de la pensée. Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes. Jetons bas ce vieux plâtrage qui masque la façade de l'art! Il n'y a ni règles ni modèles; ou plutôt il n'y a d'autres règles que les lois générales de la nature, qui planent sur l'art tout entier, et les lois spéciales qui, pour chaque composition, résultent des conditions propres à chaque sujet. Les nues sont éternelles, intérieures, et restent; les autres variables, extérieures, et ne servent qu'une fois. Les premières sont la charpente qui soutient la maison; les secondes l'échafaudage qui sert à la bâtir et qu'on refait à chaque édifice. Celles-ci enfin sont l'ossement, celles-là le vêtement du drame. Du reste, ces règles-là ne s'écrivent pas dans 1220 1225 1230

les poétiques. Richelet² ne s'en doute pas. Le génie, qui devine plutôt qu'il n'apprend, extrait, pour chaque
 1235 ouvrage, les premières de l'ordre général des choses, les secondes de l'ensemble isolé du sujet qu'il traite; non pas à la façon du chimiste qui allume son fourneau, souffle son feu, chauffe son creuset, analyse et détruit; mais à la manière de l'abeille, qui vole sur ses ailes d'or,
 1240 se pose sur chaque fleur, et en tire son miel, sans que le calice perde rien de son éclat, la corolle rien de son parfum.

Le poète, insistons sur ce point, ne doit donc prendre conseil que de la nature, de la vérité, et de l'inspiration
 1245 qui est aussi une vérité et une nature. *Quando he*, dit Lope de Vega,

*Quando he de escribir una comedia²,
 Encierro los preceptos con seis llaves.*

Pour enfermer les préceptes, en effet, ce n'est pas trop
 1250 de *six clefs*. Que le poète se garde surtout de copier qui que ce soit, pas plus Shakespeare que Molière, pas plus Schiller que Corneille. Si le vrai talent pouvait abdiquer à ce point sa propre nature, et laisser ainsi de côté son originalité personnelle, pour se transformer en
 1255 autrui, il perdrait tout à jouer ce rôle de Sosie². C'est le dieu qui se fait valet. Il faut puiser aux sources primitives. C'est la même sève, répandue sur le sol, qui produit tous les arbres de la forêt, si divers de port, de fruits, de feuillage. C'est la même nature qui
 1260 féconde et nourrit les génies les plus différents. Le poète est un arbre qui peut être battu de tous les vents et abreuvé de toutes les rosées, qui porte ses ouvrages

comme ses fruits, comme le *fablier*² portait ses fables. A quoi bon s'attacher à un maître? se greffer sur un modèle? Il vaut mieux encore être ronce ou chardon, 1265 nourri de la même terre que le cèdre et le palmier, que d'être le fungus ou le lichen de ces grands arbres. La ronce vit, le fungus végète. D'ailleurs, quelque grands qu'ils soient, ce cèdre et ce palmier, ce n'est pas avec le suc qu'on en tire qu'on peut devenir grand soi-même. 1270 Le parasite d'un géant sera tout au plus un nain. Le chêne, tout colosse qu'il est, ne peut produire et nourrir que le gui.

Qu'on ne s'y méprenne pas, si quelques-uns de nos poètes ont pu être grands, même en imitant, c'est que, 1275 tout en se modelant sur la forme antique, ils ont souvent encore écouté la nature et leur génie, c'est qu'ils ont été eux-mêmes par un côté. Leurs rameaux se cramponnaient à l'arbre voisin, mais leur racine plongeait dans le sol de l'art. Ils étaient le lierre, et non le gui. Puis 1280 sont venus les imitateurs en sous-ordre, qui, n'ayant ni racine en terre, ni génie dans l'âme, ont dû se borner à l'imitation. Comme dit Charles Nodier³, *après l'école d'Athènes, l'école d'Alexandrie*⁴. Alors la médiocrité a fait déluge; alors ont pullulé ces poétiques, si gênantes 1285 pour le talent, si commodes pour elle. On a dit que tout était fait, on a défendu à Dieu de créer d'autres Molières, d'autres Corneilles. On a mis la mémoire à la place de l'imagination. La chose même a été réglée souverainement, il y a des aphorismes pour cela: 1290 "*Imaginer*, dit Laharpe avec son assurance naïve, ce n'est au fond que *se ressouvenir*."

La nature donc! La nature et la vérité.—Et ici, afin

de montrer que, loin de démolir l'art, les idées nouvelles
 295 ne veulent que le reconstruire plus solide et mieux fondé,
 essayons d'indiquer quelle est la limite infranchissable
 qui, à notre avis, sépare la réalité selon l'art de la réalité
 selon la nature. Il y a étourderie à les confondre,
 comme le font quelques partisans peu avancés du roman-
 300 tisme. La vérité de l'art ne saurait être, ainsi que l'ont
dit plusieurs, la réalité absolue. L'art ne peut donner
 la chose même. Supposons en effet un de ces promoteurs
 irréfléchis de la nature absolue, de la nature vue hors de
 l'art, à la représentation d'une pièce romantique, du
 305 *Cid*, par exemple.—Qu'est cela? dira-t-il au premier
 mot. Le *Cid* parle en vers! Il n'est pas *naturel* de
 parler en vers.—Comment voulez-vous donc qu'il parle?
 —En prose.—Soit.—Un instant après:—Quoi, repren-
 dra-t-il s'il est conséquent, le *Cid* parle français!—Eh
 310 bien?—La *nature* veut qu'il parle sa langue, il ne peut
 parler qu'espagnol.—Nous n'y comprendrons rien; mais
 soit encore.—Vous croyez que c'est tout? Non pas;
 avant la dixième phrase castillane, il doit se lever
 demander si ce *Cid* qui parle est le véritable *Cid*, en
 315 chair et en os. De quel droit cet acteur, qui s'appelle
 Pierre ou Jacques, prend-il le nom de *Cid*? Cela est
faux.—Il n'y a aucune raison pour qu'il n'exige pas
 ensuite qu'on substitue le soleil à cette rampe, des
 arbres *réels*, des maisons *réelles* à ces menteuses coulisses.
 320 Car, une fois dans cette voie, la logique nous tient au
 collet, on ne peut plus s'arrêter.

On doit donc reconnaître, sous peine de l'absurde, que
le domaine de l'art et celui de la nature sont parfaitement
distincts. La nature et l'art sont deux choses, sans

quoi l'une ou l'autre n'existerait pas. L'art, outre sa ¹³²⁵ partie idéale, a une partie terrestre et positive. Quoi qu'il fasse, ^{art} il est encadré entre la grammaire et la prosodie, entre Vaugelas² et Richelet². Il a, pour ses créations les plus capricieuses, des formes, des moyens d'exécution, tout un matériel à remuer. Pour le génie, ¹³³⁰ ce sont des instruments; pour la médiocrité, des outils.

D'autres, ce nous semble, l'ont déjà dit, le drame est un miroir où se réfléchit la nature. Mais si ce miroir est un miroir ordinaire, une surface plane et finie, il ne renverra des objets qu'une image terne et sans relief, ¹³³⁵ fidèle, mais décolorée; on sait ce que la couleur et la lumière perdent à la réflexion simple. Il faut donc que le drame soit un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse et condense les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une ¹³⁴⁰ flamme. Alors seulement le drame est avoué de l'art.

Le théâtre est un point d'optique. Tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la bagnette magique de l'art. L'art feuillette les siècles, ¹³⁴⁵ feuillette la nature, interroge les chroniques, s'étudie à reproduire la réalité des faits, surtout celle des mœurs et des caractères, bien moins liguée² au doute et à la contradiction que les faits, restaure ce que les annalistes ont tronqué, harmonise ce qu'ils ont dépoillé, devine ¹³⁵⁰ leurs omissions et les répare, comble leurs lacunes par des imaginations qui aient la couleur du temps, groupe ce qu'ils ont laissé épars, rétablit le jeu des fils de la providence sous les marionnettes humaines, revêt le tout d'une forme poétique et naturelle à la fois, et lui donne ¹³⁵⁵

cette vie de vérité et de saillie qui enfante l'illusion, ce prestige de réalité qui passionne le spectateur, et le poète le premier, car le poète est de bonne foi. Ainsi le but de l'art est presque divin : ressusciter, s'il fait de
360 l'histoire ; créer, s'il fait de la poésie.

C'est une grande et belle chose que de voir se déployer avec cette largeur un drame où l'art développe puissamment la nature ; un drame où l'action marche à la conclusion d'une allure ferme et facile, sans diffusion et
365 sans étranglement ; un drame enfin où le poète remplisse pleinement le but multiple de l'art, qui est d'ouvrir au spectateur un double horizon, d'illuminer à la fois l'intérieur et l'extérieur des hommes ; l'extérieur, par leurs discours et leurs actions, l'intérieur, par les *aparté*
370 et les monologues ; de croiser, en un mot, dans le même tableau, le drame de la vie et le drame de la conscience.

On conçoit que, pour une œuvre de ce genre, si le poète doit choisir dans les choses (et il le doit), ce n'est pas le beau, mais le caractéristique. Non qu'il con-
375 vienne de *faire*, comme on dit aujourd'hui, *de la couleur locale*, c'est-à-dire d'ajouter après coup quelques touches criardes çà et là sur un ensemble du reste parfaitement faux et conventionnel. Ce n'est point à la surface du drame que doit être la couleur locale, mais au fond,
380 dans le cœur même de l'œuvre, d'où elle se répand au dehors, d'elle-même, naturellement, également, et, pour ainsi parler, dans tous les coins du drame, comme la sève qui monte de la racine à la dernière feuille de l'arbre. Le drame doit être radicalement imprégné de cette couleur des temps ; elle doit en quelque sorte y être
385 dans l'air, de façon qu'on ne s'aperçoive qu'en y entrant

et qu'en en sortant qu'on a changé de siècle et d'atmosphère. Il faut quelque étude, quelque labeur pour en venir là; tant mieux. Il est bon que les avenues de l'art soient obstruées de ces ronces devant lesquelles tout 1390 recule, excepté les volontés fortes. C'est d'ailleurs cette étude, soutenue d'une ardente inspiration, qui garantira le drame d'un vice qui le tue, le *commun*. Le commun est le défaut des poètes à courte vue et à courte haleine. Il faut qu'à cette optique de la scène, toute figure soit 1395 ramenée à son trait le plus saillant, le plus individuel, le plus précis. Le vulgaire et le trivial même doit avoir un accent. Rien ne doit être abandonné. Comme Dieu, le vrai poète est présent partout à la fois dans son œuvre. Le génie ressemble au balancier² qui imprime 1400 l'effigie royale aux pièces de cuivre comme aux écus d'or.

Nous n'hésitons pas, et ceci prouverait encore aux hommes de bonne foi combien peu nous cherchons à déformer l'art, nous n'hésitons pas à considérer le vers 1405 comme un des moyens les plus propres à préserver le drame du fléau que nous venons de signaler, comme une des digues les plus puissantes contre l'irruption du *commun*, qui, ainsi que la démocratie, coule toujours à pleins bords dans les esprits. Et ici, que la jeune 1410 littérature, déjà riche de tant d'hommes et de tant d'ouvrages, nous permette de lui indiquer une erreur où il nous semble qu'elle est tombée, erreur trop justifiée d'ailleurs par les incroyables aberrations de la vieille école. Le nouveau siècle est dans cet âge de croissance 1415 où l'on peut aisément se redresser².

Il s'est formé, dans les derniers temps, comme une

pénultième ramification du vieux tronc classique, ou mieux comme une de ces excroissances, un de ces poly-
 1420 pes que développe la décrépitude et qui sont bien plus un signe de décomposition qu'une preuve de vie; il s'est formé une singulière école de poésie dramatique. Cette école nous semble avoir eu pour maître et pour souche le poète qui marque la transition du dix-huitième siècle
 1425 au dix-neuvième, l'homme de la description et de la périphrase, ce Delille² qui, dit-on, vers sa fin, se vantait, à la manière des dénombrements d'Homère, d'avoir fait douze chameaux, quatre chiens, trois chevaux, y compris celui de Job, six tigres, deux chats, un jeu d'échecs,
 1430 un trictrac, un damier, un billard, plusieurs hivers, beaucoup d'étés, force printemps, cinquante couchers de soleil, et tant d'aurores qu'il se perdait à les compter.
 Or Delille a passé dans la tragédie². Il est le père (lui, et non Racine, grand Dieu!) d'une prétendue école
 1435 d'élégance et de bon goût qui a fleuri récemment. La tragédie n'est pas pour cette école ce qu'elle est pour le bonhomme (Gilles) Shakespeare, par exemple, une source d'émotions de toute nature, mais un cadre commode à la solution d'une foule de petits problèmes descriptifs
 1440 qu'elle se propose chemin faisant. Cette muse, loin de repousser, comme la véritable école classique française, les trivialités et les bassesses de la vie, les recherche au contraire et les ramasse avidement. Le grotesque, évité comme mauvaise compagnie par la tragédie de Louis
 1445 XIV, ne peut passer tranquille devant celle-ci. Il faut qu'il soit décrit! c'est-à-dire anobli. Une scène de corps de garde, une révolte de populace, le marché aux poissons, le baigne, le cabaret, la poule au pot de

Henri IV, sont une bonne fortune pour elle. Elle s'en saisit, elle débarbouille cette canaille, et coud à ses vilénies son clinquant et ses paillettes; *purpureus assuitur pannus*[□]. Son but paraît être de délivrer des lettres de noblesse à toute cette roture du drame[□]; et chacune de ces lettres du grand scel est une tirade.

Cette muse, on le conçoit, est d'une bégueulerie rare[□]. Accoutumée qu'elle est aux caresses de la périphrase, le mot propre, qui la rudoierait quelquefois, lui fait horreur. Il n'est point de sa dignité de parler naturellement. Elle *souligne* le vieux Corneille pour ses façons de dire crûment :

... *Un tas d'hommes perdus de dettes et de crimes*.
 ... Chimène, *qui l'eût cru?* Rodrigue, *qui l'eût dit?*
 ... Quand leur Flaminius *marchandait* Annibal.
 ... Ah! ne me *brouillez* pas avec la république! Etc., etc.

Elle a encore sur le cœur[□] son : *Tout beau, monsieur!* Et il a fallu bien des *seigneur!* et bien des *madame!* pour faire pardonner à notre admirable Racine ses *chiens* si monosyllabiques, et ce *Claude* si brutalement *mis dans le lit*[□] d'Agrippine.

Cette *Melpomène*, comme elle s'appelle, frémirait de toucher une chronique. Elle laisse au costumier le soin de savoir à quelle époque se passent les drames qu'elle fait. L'histoire à ses yeux est de mauvais ton et de mauvais goût. Comment, par exemple, tolérer des rois et des reines qui jurent? Il faut les élever de leur dignité royale à la dignité tragique. C'est dans une promotion de ce genre qu'elle a anobli Henri IV. C'est ainsi que le roi du peuple, nettoyé par M. Legouvé[□], a vu son *ventre-saint-gris* chassé honteusement de sa

80 bouche par deux sentences, et qu'il a été réduit, comme la jeune fille du fabliau, à ne plus laisser tomber de cette bouche royale que des perles, des rubis et des saphirs; le tout faux, à la vérité.

En somme, rien n'est si *commun* que cette élégance et
 85 cette noblesse de convention. Rien de trouvé, rien d'imaginé, rien d'inventé dans ce style. Ce qu'on a vu partout, rhétorique, ampoule, lieux communs, fleurs de collége, poésie de vers latins. Des idées d'emprunt vêtues d'images de pacotille. Les poètes de cette école
 90 sont élégants à la manière des princes et princesses de théâtre, toujours sûrs de trouver dans les cases étiquetées du magasin manteaux et couronnes de similor, qui n'ont que le malheur d'avoir servi à tout le monde. Si ces poètes ne feuilletent pas la Bible, ce n'est pas qu'ils
 95 n'aient aussi leur gros livre, le *Dictionnaire de rimes*. C'est là leur source de poésie, *fontes aquarum*⁷.

On comprend que dans tout cela la nature et la vérité
 deviennent ce qu'elles peuvent. Ce serait grand hasard qu'il en surnageât quelque débris dans ce cataclysme
 00 de faux art, de faux style, de fausse poésie. Voilà ce qui a causé l'erreur de plusieurs de nos réformateurs distingués. Choqué de la roideur, de l'apparat, du *pomposo*⁸ de cette prétendue poésie dramatique, ils ont cru que les éléments de notre langage poétique étaient
 05 incompatibles avec le naturel et le vrai. L'alexandrin les avait tant de fois ennuyés, qu'ils l'ont condamné, en quelque sorte, sans vouloir l'entendre, et ont conclu, un peu précipitamment peut-être, que le drame devait être écrit en prose.

10 Il se méprenaient. Si le faux règne en effet dans le

style comme dans la conduite de certaines tragédies françaises, ce n'était pas aux vers qu'il fallait s'en prendre², mais aux versificateurs. Il fallait condamner, non la forme employée, mais ceux qui avaient employé cette forme; les ouvriers, et non l'outil.

Pour se convaincre du peu d'obstacles que la nature de notre poésie oppose à la libre expression de tout ce qui est vrai, ce n'est peut-être pas dans Racine qu'il faut étudier notre vers, mais souvent dans Corneille, toujours dans Molière. Racine, divin poète, est élégiaque, 151
lyrique, épique; Molière est dramatique. Il est temps de faire justice² des critiques entassées par le mauvais goût du dernier siècle sur ce style admirable, et de dire hautement que Molière occupe la sommité de notre drame, non-seulement comme poète, mais encore comme 152
écrivain. *Palmas vere habet iste duas*².

Chez lui, le vers embrasse l'idée, s'y incorpore étroitement, la resserre et la développe tout à la fois, lui prête une figure plus svelte, plus stricte, plus complète, et nous la donne en quelque sorte en élixir. Le vers est la 153
forme optique de la pensée. * Voilà pourquoi il convient surtout à la perspective scénique. Fait d'une certaine façon, il communique son relief à des choses qui, sans lui, passeraient insignifiantes et vulgaires. Il rend plus solide et plus fin le tissu du style. C'est le nœud qui 154
arrête le fil. C'est la ceinture qui soutient le vêtement et lui donne tous ses plis. Que pourraient donc perdre à entrer dans le vers la nature et le vrai? Nous le demandons à nos prosaïstes eux-mêmes, que perdent-ils à la poésie de Molière? Le vin, qu'on nous permette une trivialité de 154
plus, cesse-t-il d'être du vin pour être en bouteille?

1545 Que si nous avions le droit de dire quel pourrait être,
à notre gré, le style du drame, nous voudrions un vers
libre, franc, loyal, osant tout dire sans pruderie, tout
exprimer sans recherche; passant d'une naturelle allure
de la comédie à la tragédie, du sublime au grotesque;
 tour à tour positif et poétique, tout ensemble artiste et
 inspiré, profond et soudain, large et vrai; sachant briser
 à propos et déplacer la césure pour déguiser sa mono-
 1550 tonie d'alexandrin; plus ami de l'enjambement qui
 l'allonge que de l'inversion qui l'embrouille; fidèle à la
 rime, cette esclave reine, cette suprême grâce de notre
 poésie, ce générateur de notre mètre; inépuisable dans
 la vérité de ses tours, insaisissable dans ses secrets d'élé-
 1555 gance et de facture; prenant, comme Protée, mille
 formes sans changer de type et de caractère; fuyant la
tirade; se jouant dans le dialogue; se cachant toujours
 derrière le personnage; s'occupant avant tout d'être à
 sa place, et lorsqu'il lui adviendrait d'être *beau*, n'étant
 1560 beau en quelque sorte que par hasard, malgré lui et sans
 le savoir; lyrique, épique, dramatique, selon le besoin;
 pouvant parcourir toute la gamme poétique, aller de
 haut en bas, des idées les plus élevées aux plus vulgaires,
 des plus bouffonnes aux plus graves, des plus extérieures
 1565 aux plus abstraites, sans jamais sortir des limites d'une
 scène parlée; en un mot, tel que le ferait l'homme
 qu'une fée aurait doué de l'âme de Corneille et de la
 tête de Molière. Il nous semble que ce vers-là serait
 bien aussi beau que de la prose.

1570 Il n'y aurait aucun rapport entre une poésie de ce
 genre et celle dont nous faisons tout à l'heure l'autop-
 sie cadavérique. La nuance qui les sépare sera facile

à indiquer, si un homme d'esprit, auquel l'auteur de ce livre doit un remerciement personnel, nous permet de lui en emprunter la piquante distinction : l'autre poésie 1575 était descriptive, celle-ci serait pittoresque.

Répétons-le surtout, le vers au théâtre doit dépouiller
tout amour-propre, toute exigence, toute coquetterie.
 Il n'est là qu'une forme, et une forme qui doit tout admettre, qui n'a rien à imposer au drame, et au con- 1580
 traire doit tout recevoir de lui pour tout transmettre au spectateur, français, latin, textes de lois, jurons royaux, locutions populaires, comédie, tragédie, rire, larmes, prose et poésie. Malheur au poète si son vers fait la petite bouche ! Mais cette forme est une forme de 1585
 bronze qui encadre la pensée dans son mètre sous laquelle le drame est indestructible, qui le grave plus avant dans l'esprit de l'acteur, avertit celui-ci de ce qu'il omet et de ce qu'il ajoute, l'empêche d'altérer son rôle, de se substituer à l'auteur, rend chaque mot sacré, et 1590
 fait que ce qu'a dit le poète se retrouve longtemps après encore debout dans la mémoire de l'auditeur. L'idée, trempée dans le vers, prend soudain quelque chose de plus incisif et de plus éclatant. C'est le fer qui devient acier. 1595

On sent que la prose, nécessairement bien plus timide, obligée de sevrer le drame de toute poésie lyrique ou
épique, réduite au dialogue et au positif, est loin d'avoir
ces ressources. Elle a les ailes bien moins larges. Elle est ensuite d'un beaucoup plus facile accès ; la médiocrité 1600
 y est à l'aise ; et, pour quelques ouvrages distingués comme ceux que ces derniers temps ont vus paraître, l'art-serait bien vite encombré d'avortons et d'embryons

2
 Une autre fraction de la réforme inclinerait pour le
 1605 drame écrit en vers et en prose tout à la fois, comme
a fait Shakespeare². Cette manière a ses avantages. Il
 pourrait cependant y avoir disparate² dans les transitions
d'une forme à l'autre, et quand un tissu est homogène,
 il est bien plus solide. Au reste, que le drame soit écrit
 1610 en prose, ce n'est là qu'une question secondaire. Le
 rang d'un ouvrage doit se fixer, non d'après sa forme,
 mais d'après sa valeur intrinsèque. Dans des questions
 de ce genre, il n'y a qu'une solution. Il n'y a qu'un
 poids qui puisse faire pencher la balance de l'art, c'est
 1615 le génie.

Au demeurant, prosateur ou versificateur, le premier,
 l'indispensable mérite d'un écrivain dramatique, c'est la
 correction. Non cette correction toute de surface, qualité
 où défaut de l'école descriptive, qui fait de Lhomond et
 1620 de Restaut² les deux ailes de son Pégase²; mais cette cor-
 rection intime, profonde, raisonnée, qui s'est pénétrée
 du génie d'un idiome, qui en a sondé les racines, fouillé
 les étymologies; toujours libre, parce qu'elle est sûre de
 son fait, et qu'elle va toujours d'accord avec la logique
 1625 de la langue. Notre Dame la grammaire mène l'autre
 aux lisières²; celle-ci tient en laisse la grammaire. Elle
 peut oser, hasarder, créer, inventer son style; elle en a
 le droit. Car, bien qu'en aient dit certains hommes qui
 n'avaient pas songé à ce qu'ils disaient, et parmi lesquels
 1630 il faut ranger notamment celui qui écrit ces lignes, la
 langue française n'est point fixée et ne se se fixera point.
Une langue ne se fixe pas. L'esprit humain est toujours
en marche, ou, si l'on veut, en mouvement, et les lan-
gues avec lui. Les choses sont ainsi. Quand le corps

change, comment l'habit ne changerait-il pas? Le fran- 1635
çais du dix-neuvième siècle ne peut pas plus être le
français du dix-huitième, que celui-ci n'est le français
du dix-septième, que le français du dix-septième n'est
celui du seizième. La langue de Montaigne² n'est plus
celle de Rabelais², la langue de Pascal² n'est plus celle de 1640
Montaigne, la langue de Montesquieu n'est plus celle de
Pascal. Chacune de ces quatre langues, prise en soi,
est admirable, parce qu'elle est originale. Toute
époque a ses idées propres, il faut qu'elle ait aussi les
mots propres à ces idées. Les langues sont comme la 1645
mer, elles oscillent sans cesse. A certains temps, elles
quittent un rivage du monde de la pensée et en enva-
hissent un autre. Tout ce que leur flot déserte ainsi,
sèche et s'efface du sol. C'est de cette façon que des
idées s'éteignent, que des mots s'en vont. Il en est des 1650
idiomes humains comme de tout². Chaque siècle y
apporte et en emporte quelque chose. Qu'y faire? cela
est fatal. C'est donc en vain que l'on voudrait pétrifier
la mobile physionomie de notre idiome sous une forme
donnée. C'est en vain que nos Josués² littéraires crient 1655
à la langue de s'arrêter; les langues ni le soleil ne
s'arrêtent plus. Le jour où elles se fixent, c'est qu'elles
meurent.—Voilà pourquoi le français de certaine école
contemporaine est une langue morte. . . .

Quoi qu'il adienne², il (l'auteur) croit devoir avertir 1660
d'avance le petit nombre de personnes qu'un pareil specta-
cle tenterait, qu'une pièce extraite de Cromwell n'occupe-
rait toujours pas moins de la durée d'une représentation².
Il est difficile qu'un théâtre romantique s'établisse autre-
ment. Certes, si l'on veut autre chose que ces tragédies 1665

École Romantique

dans lesquelles un ou deux personnages, types abstraits d'une idée purement métaphysique, se promènent solennellement sur un fond sans profondeur, à peine occupé par quelques têtes de confidents, pâles contre-calques des
1670 héros, chargés de remplir les vides d'une action simple, uniforme et monocorde; si l'on s'ennuie de cela, ce n'est pas trop d'une soirée entière pour dérouler un peu largement tout un homme d'élite, toute une époque de crise; l'un[□], avec son caractère, son génie qui s'accouple
1675 à son caractère, ses croyances qui les dominent tous deux, ses passions qui viennent déranger ses croyances, son caractère et son génie, ses goûts qui déteignent sur ses passions, ses habitudes qui disciplinent ses goûts, musellent ses passions, et ce cortège innombrable d'hom-
1680 mes de tout échantillon que ces divers agents font tourbillonner autour de lui; l'autre[□] avec ses mœurs, ses lois, ses modes, son esprit, ses lumières, ses superstitions, ses événements, et son peuple que toutes ces causes premières pétrissent tour à tour comme une cire molle.
1685 On conçoit qu'un pareil tableau sera gigantesque. Au lieu d'une individualité, comme celle dont le drame abstrait de la vieille école se contente, on en aura vingt, quarante, cinquante, que sais-je? de tout relief et de toute proportion. Il y aura foule dans le drame. Ne
1690 serait-il pas mesquin de lui mesurer deux heures de durée[□] pour donner le reste de la représentation à l'opéra-comique ou à la farce? d'étriquer Shakespeare pour Bobèche?—Et qu'on ne pense pas, si l'action est bien gouvernée, que de la multitude des figures qu'elle met
1695 en jeu puisse résulter fatigue pour le spectateur ou papillotage[□] dans le drame. Shakespeare, abondant en

petits détails, est en même temps, et à cause de cela même, imposant par un grand ensemble. C'est le chêne qui jette une ombre immense avec des milliers de feuilles exiguës et découpées.

1700

Espérons qu'on ne tardera pas à s'habituer en France à co- sacrer toute une soirée à une seule pièce. Il y a en Angleterre et en Allemagne des drames qui durent six heures. Les Grecs, dont on nous parle tant, les Grecs, et à la façon de Scudéri² nous invoquons ici le classique Dacier², chapitre VII de sa Poétique, les Grecs allaient parfois jusqu'à se faire représenter douze ou seize pièces par jour. Chez un peuple ami des spectacles, l'attention est plus *vivace* qu'on ne croit. *Le Mariage de Figaro*, ce nœud de la grande trilogie² de Beaumarchais, remplit toute la soirée, et qui a-t-il jamais ennuyé ou fatigué? Beaumarchais était digne de hasarder le premier pas vers ce but de l'art moderne, auquel il est impossible de faire, avec deux heures, germer ce profond, cet invincible intérêt qui résulte d'une action vaste, vraie et multiforme. Mais, dit-on, ce spectacle, composé d'une seule pièce, serait monotone et paraîtrait long. Erreur! Il perdrait au contraire sa longueur et sa monotonie actuelle. Que fait-on en effet maintenant? On divise les jouissances du spectateur en deux parts bien tranchées. On lui donne d'abord deux heures de plaisir sérieux, puis une heure de plaisir folâtre; avec l'heure d'entr'actes que nous ne comptons pas dans le plaisir, en tout quatre heures. Que ferait le drame romantique? Il broierait et mêlerait artistement ces deux espèces de plaisir. Il ferait passer à chaque instant l'auditoire du sérieux au rire, des excitations

1705

1710

1715

1720

1725

R

bouffonnes aux émotions déchirantes, du grave au doux, du plaisant au sévère. Car, ainsi que nous l'avons
 1730 déjà établi, le drame, c'est le grotesque avec le sublime,
 l'âme sous le corps, c'est une tragédie sous une comédie.
 Ne voit-on pas que, vous reposant ainsi d'une impression
 par une autre, aiguïsant tour à tour le tragique sur le
 comique, le gai sur le terrible, s'associant même au
 1735 besoin les fascinations de l'opéra, ces représentations,
 tout en n'offrant qu'une pièce, en vaudraient bien
 d'autres? La scène romantique ferait un mets piquant,
varié, savoureux, de ce qui sur le théâtre classique est
une médecine divisée en deux pilules.

1740 Voici que l'auteur de ce livre a bientôt épuisé ce qu'il
 avait à dire au lecteur. Il ignore comment la critique
 accueillera et ce drame, et ces idées sommaires, dégarnies
 de leurs corollaires, appauvries de leurs ramifications,
 ramassées en courant et dans la hâte d'en finir.
 1745 Sans doute elles paraîtront aux "disciples de Laharpe"
 bien effrontées et bien étranges. Mais si, par aventure,
 toutes nues et tout amoindries qu'elles sont, elles pou-
 vaient contribuer à mettre sur la route du vrai ce public
 dont l'éducation est si avancée, et que tant de remar-
 1750 quables écrits, de critique ou d'application, livres ou
 journaux, ont déjà mûri pour l'art, qu'il suive cette
 impulsion sans s'occuper si elle lui vient d'un homme
 ignoré, d'une voix sans autorité, d'un ouvrage de peu
 de valeur. C'est une cloche de cuivre qui appelle les
 1755 populations au vrai temple et au vrai Dieu.

Il y a aujourd'hui l'ancien régime littéraire comme
l'ancien régime politique. Le dernier siècle pèse encore
 presque de tout point sur le nouveau. Il l'opprime

notamment dans la critique. Vous trouvez, par exemple, des hommes vivants qui vous répètent cette définition 1760 du goût, échappée à Voltaire: "Le goût n'est autre chose pour la poésie que ce qu'il est pour les ajustements des femmes." Ainsi, le goût, c'est la coquetterie. Paroles remarquables qui peignent à merveille cette poésie fardée, mouchetée, poudrée, du dix-huitième siècle, 1765 cette littérature à paniers, à pompons et à falbalas. Elles offrent un admirable résumé d'une époque avec laquelle les plus hauts génies n'ont pu être en contact sans devenir petits, du moins par un côté, d'un temps où Montesquieu a pu et dû faire *le Temple de Gnide*, 1770 Voltaire *le Temple du Goût*, Jean-Jacques *le Devin du village*.

Le goût, c'est la raison du génie. Voilà ce qu'établira bientôt une autre critique, une critique forte, franche, savante, une critique du siècle, qui commence 1775 à pousser des jets vigoureux sous les vieilles branches desséchées de l'ancienne école. Cette jeune critique, aussi grave que l'autre est frivole, aussi érudite que l'autre est ignorante, s'est déjà créé des organes écoutés, et l'on est quelquefois surpris de trouver dans les feuilles 1780 les plus légères d'excellents articles émanés d'elle. C'est elle qui, s'unissant à tout ce qu'il y a de supérieur et de courageux dans les lettres, nous délivrera de deux fléaux: le *classicisme* caduc, et le faux *romantisme*, qui ose poindre aux pieds du vrai. Car le génie moderne a 1785 déjà son ombre, sa contre-épreuve, son parasite, son *classique*, qui se grime sur lui, se vernit de ses couleurs, prend sa livrée, ramasse ses miettes, et, semblable à l'élève du sorcier, met en jeu, avec des mots retenus de

1790 mémoire, des éléments d'action dont il n'a pas le secret.
 Aussi fait-il des sottises que son maître a mainte fois
 beaucoup de peine à réparer. Mais ce qu'il faut détruire
avant tout, c'est le vieux faux goût. Il faut en dérouil-
 1795 ler la littérature actuelle. C'est en vain qu'il la ronge
 et la ternit. Il parle à une génération jeune, sévère,
 puissante, qui ne le comprend pas. La queue du dix-
huitième siècle traîne encore dans le dix-neuvième; mais
ce n'est pas nous, jeunes hommes qui avons vu Bona-
parte, qui la lui porterons.

LA FIN



HERNANI

PERSONNAGES

HERNANI.
DON CARLOS.
DON RUY GOMEZ DE SILVA.
DOÑA SOL DE SILVA.
LE DUC DE BAVIÈRE.
LE DUC DE GOTH.
LE DUC DE LUTZELBOURG.
DON SANCHE.
DON MATIAS.
DON RICARDO
DON GARCI SUAREZ.
DON FRANCISCO.
DON JUAN DE HARO.
DON GIL TELLEZ GIRON.
PREMIER CONJURÉ.
UN MONTAGNARD.
IAQUEZ.
DOÑA JOSEFA DUARTE.
UNE DAME.

CONJURÉS DE LA LIGUE SACRO-SAINTE³, ALLEMANDS ET
ESPAGNOLS.

MONTAGNARDS, SEIGNEURS, SOLDATS, PAGES, PEUPLE, ETC.

ESPAGNE.—1519.

1830

HERNANI

ACTE PREMIER

LE ROI

SARAGOSSE[□]

Une chambre à coucher. La nuit. Une lampe sur une table.

SCÈNE PREMIÈRE

DOÑA JOSEFA DUARTE, ^{couverte} vieille, en noir, avec le corps de sa jupe ^{de} cousu de jais[□], à la mode d'Isabelle la Catholique[□]; DON CARLOS.

DOÑA JOSEFA, seule. ^{certains}

Elle ferme les rideaux cramoisis de la fenêtre et met en ordre quelques fauteuils. On frappe à une petite porte dérobée à droite. Elle écoute. On frappe un second coup.

Serait-ce déjà lui?

Un nouveau coup.

^{m. d. d.}
Dérobé.

C'est bien à l'escalier

Un quatrième coup.

Vite, ouvrons.

Elle ouvre la petite porte masquée. Entre don Carlos, le manteau sur le nez[□] et le chapeau sur les yeux.

Bonjour, beau cavalier.

Elle l'introduit. Il écarte son manteau et laisse voir un riche costume de velours et de soie, à la mode castillane de 1519. Elle le regarde sous le nez et recule étonnée.

Quoi, seigneur Hernani, ce n'est pas vous!—Main-forte! *help*
Au feu!

DON CARLOS, *lui saisissant le bras.*

Deux mots de plus, duègne^{deux}, vous êtes morte! *les tague*

Il la regarde fixement. Elle se tait, effrayée.

Suis-je chez doña Sol? fiancée⁵ au vieux duc
De Pastraña⁵, son oncle, un bon seigneur, caduc,
Vénérable et jaloux? dites! La belle adore
Un cavalier sans barbe⁵ et sans moustache encore,
Et reçoit tous les soirs, malgré les envieux,
Le jeune amant sans barbe à la barbe⁵ du vieux: *envieux*
Suis-je bien informé? *19*

Elle se tait. Il la secoue par le bras.
Vous répondrez peut-être?

DOÑA JOSEFA.

Vous m'avez défendu de dire deux mots, maître.

DON CARLOS.

Aussi n'en veux-je qu'un.--Oui,--non.--Ta dame est bien
Doña Sol de Silva? parle.

DOÑA JOSEFA.

Oui.—Pourquoi?

DON CARLOS.

Pour rien.

Le duc, son vieux futur¹⁵, est absent à cette heure?

DOÑA JOSEFA.

Oui.

DON CARLOS.

Sans doute elle attend son jeune?

DOÑA JOSEFA.

Oui.

DON CARLOS.

Que je meure!

DOÑA JOSEFA.

Oui.

DON CARLOS.

Duègne, c'est ici qu'aura lieu l'entretien?

DOÑA JOSEFA.

Oui

DON CARLOS.

Cache-moi céans.

DOÑA JOSEFA.

Vous!

DON CARLOS.

Moi.

DOÑA JOSEFA.

Pourquoi?

DON CARLOS.

Pour rieri

DOÑA JOSEFA.

Moi, vous cacher!

DON CARLOS.

Ici.

DOÑA JOSEFA.

Jamais!

DON CARLOS, *tirant de sa ceinture un poignard et une bourse.*

Daignez, madame,

20 Choisir de cette bourse ou bien de cette lame?

DOÑA JOSEFA, *prenant la bourse.*

Vous êtes donc le diable?

DON CARLOS.

Oui, duègne.

DOÑA JOSEFA, *ouvrant une armoire étroite dans le mur.*

Entrez ici.

DON CARLOS, *examinant l'armoire.*

Cette boîte?

DOÑA JOSEFA, *la refermant.*

Va-t'en, si tu n'en veux pas.

DON CARLOS, *rouvrant l'armoire.*

Si!

L'examinant encore

Serait-ce l'écurie où tu mets d'aventure

Le manche du balai qui te sert de monture?

Il s'y blottit avec peine.

25 Ouf!

DOÑA JOSEFA, *joignant les mains et scandalisée.*
Un homme ici!

DON CARLOS, *dans l'armoire restée ouverte.*

Regarde C'est une femme, est-ce pas,
Qu'attendait ta maîtresse?

DOÑA JOSEFA. O ciel! j'entends le pas
De Doña Sol.—Seigneur, fermez vite la porte.

Elle pousse la porte de l'armoire qui se referme.

DON CARLOS, *de l'intérieur de l'armoire.*
Si vous dites un mot, duègne, vous êtes morte.

DOÑA JOSEFA, *seule.*
Qu'est cet homme? Jésus mon Dieu! si j'appelais?
Qui? Hors madame et moi, tout dort dans le palais. 30
Bah! l'autre va venir. La chose le regarde.
Il a sa bonne épée, et que le ciel nous garde
De l'enfer!

Pesant la bourse.

Après tout, ce n'est pas un voleur.

Entre doña Sol, en blanc. Doña Josefa cache la bourse.

SCÈNE II

DOÑA JOSEFA, DON CARLOS *caché*; DOÑA SOL, puis
HERNANI.

DOÑA SOL.
Josefa!

DOÑA JOSEFA.

Madame?

DOÑA SOL. Ah! je crains quelque malheur.
Hernani devrait être ici.

Bruit de pas à la petite porte.

Voici qu'il monte.

Ouvre avant qu'il ne frappe[□], et fais vite, et sois prompte.

Josefa ouvre la petite porte. Entre Hernani. Grand manteau, grand chapeau. Dessous, un costume de montagnard d'Aragon, gris, avec une cuirasse de cuir, une épée, un poignard, et un cor à la ceinture.

DOÑA SOL, courant à lui.

Hernani!

HERNANI.

Doña Sol! Ah! c'est vous que je vois

Enfin! et cette voix qui parle est votre voix!

Pourquoi le sort mit-il mes jours si loin des vôtres?

40 J'ai tant besoin de vous pour oublier les autres!

DOÑA SOL, touchant ses vêtements.

Jésus! votre manteau ruisselle! il pleut donc bien?

HERNANI.

Je ne sais.

DOÑA SOL. Vous devez avoir froid!

HERNANI.

Ce n'est rien.

DOÑA SOL.

Otez donc ce manteau.

HERNANI.

Doña Sol, mon amie[□],

Dites-moi, quand la nuit vous êtes endormie,

45 Calme, innocente et pure, et qu'un sommeil joyeux

Entr'ouvre votre bouche et du doigt clôt[□] vos yeux,

Un ange vous dit-il combien vous êtes douce

Au malheureux que tout abandonne et repousse?

DOÑA SOL.

Vous avez bien tardé, seigneur! Mais dites-moi

50 Si vous avez froid.

HERNANI.

Moi! je brûle près de toi!

Ah! quand l'amour jaloux bouillonne dans nos têtes,

Quand notre cœur se gonfle et s'emplit de tempêtes,

Qu'importe ce que peut un nuage des airs[□]

Nous jeter en passant de tempête et d'éclairs!

DOÑA SOL, ^{unfactieux} lui défaisant son manteau.
Allons! donnez la cape,—et l'épée avec elle.

55

HERNANI, la main sur son épée.
Non. C'est une autre amie, innocente et fidèle.
—Doña Sol, le vieux duc, votre futur époux,
Votre oncle, est donc absent?

DOÑA SOL. Oui, cette heure est à nous.

HERNANI. [heure!
Cette heure! et voilà tout. Pour nous, plus rien qu'une
Après, qu'importe? il faut qu'on oublie ou qu'on meure. 60
Ange! une heure avec vous! une heure, en vérité,
A qui voudrait la vie, et puis l'éternité!

DOÑA SOL.
Hernani!

HERNANI, amèrement.
Que je suis heureux que le duc sorte!
Comme un larron qui tremble et qui force une porte,
Vite, j'entre, et vous vois, et dérobe au vieillard 65
Une heure de vos chants et de votre regard;
Et je suis bien heureux, et sans doute on m'envie
De lui voler une heure, et lui me prend ma vie!

DOÑA SOL.
Calmez-vous.

Remettant le manteau à la duègne.
Josefa, fais sécher le manteau. Josefa sort.
Elle s'assied et fait signe à Hernani de venir près
d'elle.
Venez là.

HERNANI, sans l'entendre.

Donc le duc est absent du château?

70

DOÑA SOL, souriant.
Comme vous êtes grand!

HERNANI.

Il est absent.

DOÑA SOL.
Ne pensons plus au duc.

Chère âme,

HERNANI. Ah! pensons-y, madame!
Ce vieillard! il vous aime, il va vous épouser!
Quoi donc! vous prit-il pas l'autre jour un baiser?
75 N'y plus penser!

DOÑA SOL, *riant*. C'est là ce qui vous désespère?
Un baiser d'oncle! au front! presque un baiser de père!

HERNANI.
Non, un baiser d'amant, de mari, de jaloux.
Ah! vous serez à lui, madame! Y pensez-vous?
O l'insensé vieillard, qui, la tête inclinée,
80 Pour achever sa route et finir sa journée,
A besoin d'une femme, et va, spectre glacé,
Prendre une jeune fille! ô vieillard insensé!
Pendant que d'une main il s'attache à la vôtre,
Ne voit-il pas la mort qui l'épouse de l'autre?
85 Il vient dans nos amours se jeter sans frayeur!
Vieillard! va-t'en donner mesure au fossoyeur!
—Qui fait ce mariage? On vous force, j'espère!

DOÑA SOL.
Le roi, dit-on, le veut.

HERNANI. *seigneur* Le roi! le roi! Mon père
Est mort sur l'échafaud, condamné par le sien.
90 Or, *dit-on* quoiqu'on ait vieilli depuis ce fait ancien,
Pour l'ombre du feu roi, pour son fils, pour sa veuve,
Pour tous les siens, ma haine *matrice* est encor toute neuve!
Lui, mort, ne compte plus. Et, tout enfant, je fis
Le serment de venger mon père sur son fils.
95 Je te cherchais partout, Carlos, roi des Castilles!
Car la haine est *vivace* entre nos deux familles.
Les pères ont lutté sans pitié, sans remords,
Trente ans! Or, c'est en vain que les pères sont morts!
Leur haine vit. Pour eux la paix n'est point venue,
100 Car les fils sont debout, et le duel continue.
Ah! c'est donc toi qui veux cet exécration hymen!
Tant mieux. Je te cherchais, tu viens dans mon chemin!

DOÑA SOL.

Vous m'effrayez.

HERNANI.

Chargé d'un mandat d'anathème,

Il faut que j'en arrive à m'effrayer moi-même!

Écoutez. L'homme auquel, jeune, on vous destina, 105

Ruy de Silva, votre oncle, est duc de Pastraña,

Riche-homme d'Aragon[□], comte et grand de Castille.

A défaut de jeunesse, il peut, ô jeune fille,

Vous apporter tant d'or, de bijoux, de joyaux,

Que votre front réluise entre des fronts royaux, 110

Et pour le rang, l'orgueil, la gloire et la richesse,

Mainte[□] reine peut-être envîra[□] sa duchesse.

Voilà donc ce qu'il est. Moi, je suis pauvre, et n'eus,

Tout enfant, que les bois où je fuyais pieds nus.

Peut-être aurais-je aussi quelque blason illustre 115

Qu'une rouille de sang à cette heure délustre;

Peut-être ai-je des droits, dans l'ombre ensevelis,

Qu'un drap d'échafaud noir cache encor sous ses plis,

Et qui, si mon attente un jour n'est pas trompée,

Pourront de ce fourreau sortir avec l'épée. 120

En attendant, je n'ai reçu du ciel jaloux

Que l'air, le jour et l'eau, la dot[□] qu'il donne à tous.

Ou du duc ou de moi, souffrez qu'on vous délivre.

Il faut choisir des deux[□], l'épouser, ou me suivre.

DOÑA SOL.

Je vous suivrai.

HERNANI.

Parmi mes rudes compagnons?

Proscrits dont le bourreau sait d'avance les noms, 125

Gens dont jamais le fer ni le cœur ne s'émousse,

Ayant tous quelque sang à venger qui les pousse?

Vous viendrez commander ma bande, comme on dit?

Car, vous ne savez pas, moi, je suis un bandit! 130

Quand tout me poursuivait dans toutes les Espagnes[□],

Seule, dans ses forêts, dans ses hautes montagnes,

Dans ses rocs où l'on n'est que de l'aigle aperçu,

La vieille Catalogne[□] en mère m'a reçu.

- 135 Parmi ses montagnards, libres, pauvres, et graves,
Je grandis, et demain trois mille de ses braves,
Si ma voix dans leurs monts fait résonner ce cor,
Viendront. . . . Vous frissonnez. Réfléchissez encor.
Me suivre dans les bois, dans les monts, sur les grèves,
140 Chez des hommes pareils aux démons de vos rêves,
Soupçonner tout, les yeux, les voix, les pas, le bruit,
Dormir sur l'herbe, boire au torrent, et la nuit,
Entendre, en allaitant quelque enfant qui s'éveille,
Les balles des mousquets siffler à votre oreille.
145 Être errante avec moi, proscrire, et, s'il le faut,
Me suivre où je suivrai mon père,—à l'échafaud.

DOÑA SOL.

Je vous suivrai.

HERNANI. Le duc est riche, grand, prospère.

Le duc n'a pas de tache au vieux nom de son père.

Le duc peut tout. Le duc vous offre avec sa main

- 150 Trésors, titres, bonheur . . .

DOÑA SOL.

Nous partirons demain.

Hernani, n'allez pas sur mon audace étrange

Me blâmer. Êtes-vous mon démon ou mon ange?

Je ne sais, mais je suis votre esclave. Écoutez.

Allez où vous voudrez, j'irai. Restez, partez,

- 155 Je suis à vous. Pourquoi fais-je ainsi? je l'ignore.

J'ai besoin de vous voir et de vous voir encore

Et de vous voir toujours. Quand le bruit de vos pas

S'efface, alors je crois que mon cœur ne bat pas,

Vous me manquez, je suis absente de moi-même;

- 160 Mais dès qu'enfin ce pas que j'attends et que j'aime

Vient frapper mon oreille, alors il me souvient

Que je vis, et je sens mon âme qui revient!

HERNANI, *la serrant dans ses bras.*

Ange!

DOÑA SOL.

A minuit. Demain. Amenez votre escorte

Sous ma fenêtre. Allez, je serai brave et forte.

Vous frapperez trois coups.

HERNANI.
Maintenant?

Savez-vous qui je suis, 165

DOÑA SOL. Monseigneur, qu'importe? je vous suis.

HERNANI.

Non, puisque vous voulez me suivre, faible femme,
Il faut que vous sachiez quel nom, quel rang, quelle âme,
Quel destin est caché dans le pâtre Hernani.

Vous vouliez d'un brigand[□], voulez-vous d'un banni? 170

DON CARLOS, *ouvrant avec fracas la porte de l'armoire.*
Quand aurez-vous fini de conter votre histoire?

Croyez-vous donc qu'on soit à l'aise en cette armoire?

Hernani recule étonné. Doña Sol pousse un cri et se réfugie dans ses bras, en fixant sur don Carlos des yeux effarés.

HERNANI, *la main sur la garde de son épée.*
Quel est cet homme?

DOÑA SOL. O ciel! Au secours!

HERNANI. Taisez-vous,
Doña Sol! vous donnez l'éveil aux yeux jaloux[□].
Quand je suis près de vous, veuillez, quoi qu'il advienne, 175
Ne réclamer jamais d'autre aide que la mienne.

A don Carlos.

Que faisiez-vous là?

DON CARLOS. Moi? mais, à ce qu'il paraît,
Je ne chevauchais pas à travers la forêt.

HERNANI.
Qui raille après l'affront[□] s'expose à faire rire
Aussi son héritier.

DON CARLOS. Chacun son tour[□]!—Messire[□], 180
Parlons franc. Vous aimez madame et ses yeux noirs,
Vous y venez mirer les vôtres tous les soirs,
C'est fort bien. J'aime aussi madame, et veux connaître
Qui j'ai vu tant de fois entrer par la fenêtre,
Tandis que je restais à la porte.

185 HERNANI. En honneur,
Je vous ferai sortir par où j'entre, seigneur.

DON CARLOS.

Nous verrons. J'offre donc mon amour à madame.
Partageons. Voulez-vous? J'ai vu dans sa belle âme
Tant d'amour, de bonté, de tendres sentiments,
190 Que madame à coup sûr en a pour deux amants.
Or², ce soir, voulant mettre à fin mon entreprise,
Pris, je pense, pour vous, j'entre ici par surprise,
Je me cache, j'écoute, à ne vous celer rien;
Mais j'entendais très mal et j'étouffais très bien.
195 Et puis, je chiffonnais ma veste à la française.
Ma foi, je sors!

HERNANI. Ma dague aussi n'est pas à l'aise
Et veut sortir.

DON CARLOS, *le saluant.*

Monsieur, c'est comme il vous plaira.

HERNANI, *tirant son épée.*

En garde! *Don Carlos tire son épée.*

DOÑA SOL, *se jetant entre eux.*

Hernani! ciel!

DON CARLOS. Calmez-vous, señora.

HERNANI, *à don Carlos.*

Dites-moi votre nom.

DON CARLOS. Hé! dites-moi le vôtre!

HERNANI.

200 Je le garde, secret et fatal, pour un autre
Qui doit un jour sentir, sous mon genou vainqueur,
Mon nom à son oreille, et ma dague à son cœur!

DON CARLOS.

Alors, quel est le nom de l'autre?

HERNANI.

Que t'importe?

En garde! défends-toi!

Ils croisent leurs épées. Doña Sol tombe tremblante sur un fauteuil. On entend des coups à la porte.

DOÑA SOL, *se levant avec effroi.*

Ciel! on frappe à la porte!

Les champions s'arrêtent. Entre Josefa par la petite porte et tout effarée.

HERNANI, *à Josefa.*

Qui frappe ainsi?

DOÑA JOSEFA, *à doña Sol.*

Madame! un coup inattendu!

C'est le duc qui revient!

DOÑA SOL, *joignant les mains.*

Le duc! tout est perdu!

Malheureuse!

DOÑA JOSEFA, *jetant les yeux autour d'elle.*

Jésus! l'inconnu! des épées!

On se battait. Voilà de belles équipées!

Les deux combattants remettent leurs épées dans le fourreau. Don Carlos s'enveloppe dans son manteau et rabat son chapeau sur ses yeux. On frappe.

HERNANI.

Que faire?

On frappe.

UNE VOIX, *au dehors.*

Doña Sol, ouvrez-moi!

Doña Josefa fait un pas vers la porte. Hernani l'arrête.

HERNANI.

N'ouvrez pas.

DOÑA JOSEFA, *tirant son chapelet.*

Saint Jacques[□] monseigneur! tirez-nous de ce pas!

On frappe de nouveau.

HERNANI, *montrant l'armoire à don Carlos.*

Cachons-nous.

DON CARLOS. Dans l'armoire?

HERNANI, *montrant la porte.*

Entrez-y. Je m'en charge.

Nous y tiendrons tous deux.

DON CARLOS.

Grand merci, c'est trop large.

HERNANI, *montrant la petite porte.*
Fuyons par là.

DON CARLOS. Bonsoir. Pour moi, je reste ici.

HERNANI.

Ah! tête et sang! monsieur, vous me pairez ceci!

A doña Sol.

215 Si je barricadais l'entrée?

DON CARLOS, *à Josefa.* Ouvrez la porte.

HERNANI.

Que dit-il?

DON CARLOS, *à Josefa interdite.*

Ouvrez donc, vous dis-je!

On frappe toujours. Doña Josefa va ouvrir en tremblant.

DOÑA SOL.

Je suis morte!

SCÈNE III

LES MÊMES, DON RUY GOMEZ DE SILVA, *barbe et cheveux blancs; en noir. Valets avec des flambeaux.*

DON RUY GOMEZ.

Des hommes chez ma nièce à cette heure de nuit!

Venez tous! cela vaut la lumière et le bruit.

A doña Sol.

Par saint Jean d'Avila[□], je crois que, sur mon âme,

220 Nous sommes trois chez vous! C'est trop de deux,

Aux deux jeunes gens. [madame!

Mes jeunes cavaliers, que faites-vous céans?—

Quand nous avons le Cid et Bernard[□], ces géants

De l'Espagne et du monde allaient par les Castilles

Honorant les vieillards et protégeant les filles. [lourds

225 C'étaient des hommes forts et qui trouvaient moins

Leur fer et leur acier que vous votre velours,

Ces hommes-là portaient respect aux barbes grises,
 Faisaient agenouiller leur amour aux églises,
 Ne trahissaient personne, et donnaient pour raison
 Qu'ils avaient à garder l'honneur de leur maison. 230
 S'ils voulaient une femme, ils la prenaient sans tache,
 En plein jour, devant tous, et l'épée, ou la hache,
 Ou la lance à la main.—Et quant à ces félons
 Qui, le soir, et les yeux tournés vers leurs talons,
 Ne fiant qu'à la nuit leurs manœuvres infâmes, 235
 Par derrière aux maris volent l'honneur des femmes,
 J'affirme que le Cid, cet aïeul de nous tous,
 Les eût tenus pour vils et fait mettre à genoux,
 Et qu'il eût, dégradant leur noblesse usurpée,
 Souffleté leur blason du plat de son épée! 240
 Voilà ce que feraient, j'y songe avec ennui,
 Les hommes d'autrefois aux hommes d'aujourd'hui.
 —Qu'êtes-vous venus faire ici? C'est donc à dire
 Que je ne suis qu'un vieux dont les jeunes vont rire?
 On va rire de moi, soldat de Zamora? 245
 Et quand je passerai, tête blanche, on rira?
 Ce n'est pas vous, du moins, qui rirez!

HERNANI.

Duc . .

DON RUY GOMEZ.

Silence!

Quoi! vous avez l'épée, et la dague, et la lance,
 La chasse, les festins, les meutes, les faucons,
 Les chansons à chanter le soir sous les balcons, 250
 Les plumes au chapeau, les casaques de soie,
 Les bals, les carrousels, la jeunesse, la joie;
 Enfants, l'ennui vous gagne! A tout prix, au hasard,
 Il vous faut un hochet. Vous prenez un vieillard.
 Ah! vous l'avez brisé, le hochet! mais Dieu fasse 255
 Qu'il vous puisse en éclats rejaillir à la face!
 Suivez-moi!

HERNANI. Seigneur duc . . .

DON RUY GOMEZ.

Suivez-moi! suivez-moi!

Messieurs! avons-nous fait cela pour rire? Quoi!

Un trésor est chez moi. C'est l'honneur d'une fille,
 260 D'une femme, l'honneur de toute une famille,
 Cette fille, je l'aime, elle est ma nièce, et doit
 Bientôt changer sa bague à l'anneau² de mon doigt,
 Je la crois chaste et pure, et sacrée à tout homme;
 Or il faut que je sorte une heure, et moi qu'on nomme
 265 Ruy Gomez de Silva, je ne puis l'essayer²
 Sans qu'un larron d'honneur se glisse à mon foyer!
 Arrière! lavez donc vos mains, hommes sans âmes,
 Car, rien qu'en y touchant², vous nous tachez nos femmes.
 Non. C'est bien. Poursuivez. Ai-je autre chose encore?

Il arrache son collier.

270 Tenez, foulez aux pieds, foulez ma toison d'or²!
Il jette son chapeau.

Arrachez mes cheveux, faites-en chose vile!
 Et vous pourrez demain vous vanter par la ville
 Que jamais débauchés, dans leurs jeux insolents,
 N'ont sur plus noble front souillé cheveux plus blancs.

DOÑA SOL.

275 Monseigneur . . .

DON RUY GOMEZ, à ses valets.

Écuyers! écuyers! à mon aide!

Ma hache, mon poignard, ma dague de Tolède².

Aux deux jeunes gens.

Et suivez-moi tous deux!

DON CARLOS, faisant un pas.

Duc, ce n'est pas d'abord

De cela qu'il s'agit. Il s'agit de la mort

De Maximilien, empereur d'Allemagne².

Il jette son manteau, et découvre son visage caché par son chapeau.

DON RUY GOMEZ.

280 Raillez-vous? . . . —Dieu! le roi!

DOÑA SOL.

Le roi!

HERNANI, dont les yeux s'allument.

Le roi d'Espagne!

DON CARLOS, *gravement*.

Oui, Carlos.—Seigneur duc, es-tu donc insensé?

Mon aïeul l'empereur est mort. Je ne le sai

Que de ce soir[□]. Je viens, tout en hâte, et moi-même,

Dire la chose, à toi, féal sujet que j'aime,

Te demander conseil, incognito, la nuit,

Et l'affaire est bien simple, et voilà bien du bruit!

285

Don Ruy Gomez renvoie ses gens d'un signe. Il s'approche de don Carlos que doña Sol examine avec crainte et surprise, et sur lequel Hernani, demeuré dans un coin, fixe des yeux étincelants.

DON RUY GOMEZ.

Mais pourquoi tarder tant[□] à m'ouvrir cette porte?

DON CARLOS.

Belle raison! tu viens avec toute une escorte!

Quand un secret d'état m'amène en ton palais,

Duc, est-ce pour l'aller dire à tous tes valets?

290

DON RUY GOMEZ.

Altesse, pardonnez! l'apparence. . . .

DON CARLOS.

Bon père,

Je t'ai fait gouverneur du château de Figuière[□],

Mais qui dois-je à présent faire ton gouverneur?

DON RUY GOMEZ.

Pardonnez. . . .

DON CARLOS.

Il suffit. N'en parlons plus, seigneur.
Donc l'empereur est mort.

DON RUY GOMEZ.

L'aïeul de votre altesse

295

Est mort?

DON CARLOS.

Duc, tu m'en vois pénétré de tristesse.

DON RUY GOMEZ.

Qui lui succède?

DON CARLOS.

Un duc de Saxe[□] est sur les rangs.
François premier[□], de France, est un des concurrents.

DON RUY GOMEZ.

Où vont se rassembler les électeurs d'empire?

DON CARLOS.

300 Ils ont choisi, je crois, Aix-la-Chapelle, ou Spire[□],
Ou Francfort.

DON RUY GOMEZ.

Notre roi, dont Dieu garde les jours,
N'a-t-il pensé jamais à l'empire?

DON CARLOS.

Toujours.

DON RUY GOMEZ.

C'est à vous qu'il revient.

DON CARLOS.

Je le sais.

DON RUY GOMEZ.

Votre père,

Fut archiduc d'Autriche, et l'empire, j'espère,

305 Aura ceci présent[□], que c'était votre aïeul,

Celui qui vient de choir de la pourpre au linceul.

DON CARLOS.

Et puis, on est bourgeois de Gand[□].

DON RUY GOMEZ.

Dans mon jeune âge

Je le vis, votre aïeul. Hélas! seul je surnage

D'un siècle tout entier. Tout est mort à présent.

310 C'était un empereur magnifique et puissant.

DON CARLOS.

Rome est pour moi[□].

DON RUY GOMEZ. Vaillant, ferme, point tyrannique,
Cette tête allait bien au vieux corps[□] germanique!

Il s'incline sur les mains du roi et les baise.

Que je vous plains! Si jeune, en un tel deuil plongé!

DON CARLOS.

Le pape veut ravoir la Sicile[□], que j'ai;

315 Un empereur ne peut posséder la Sicile,

Il me fait empereur; alors, en fils docile,

Je lui rends Naples[□]. Ayons l'aigle[□], et puis nous verrons

Si je lui laisserai rogner les ailerons[□]!

Il se dirige vers la porte.

DON RUY GOMEZ.

Qu'avec joie il verrait, ce vétéran du trône,
Votre front déjà large aller à sa couronne!
Ah! seigneur, avec vous nous le pleurerons bien,
Cet empereur très grand, très bon et très chrétien!

320

DON CARLOS.

Le saint-père est adroit.—Qu'est-ce que la Sicile?
C'est une île qui pend à mon royaume, une île,
Une pièce, un haillon, qui, tout déchiqueté,
Tient à peine à l'Espagne et qui traîne à côté.

325

—Que ferez-vous, mon fils, de cette île bossue
Au monde impérial au bout d'un fil cousue?

Votre empire est mal fait; vite, venez ici,
Des ciseaux! et coupons!—Très saint-père, merci!

330

Car de ces pièces-là, si j'ai bonne fortune,
Je compte au saint-empire en recoudre plus d'une,
Et, si quelques lambeaux m'en étaient arrachés,
Rapiécer mes états d'îles et de duchés!

DON RUY GOMEZ.

Consolerez-vous! il est un empire des justes
Où l'on revoit les morts plus saints et plus augustes!

335

DON CARLOS.

Ce roi François premier, c'est un ambitieux!
Le vieil empereur mort, vite il fait les doux yeux
A l'empire! A-t-il pas sa France très chrétienne?
Ah! la part est pourtant belle, et vaut qu'on s'y tienne!
L'empereur mon aïeul disait au roi Louis:
—Si j'étais Dieu le Père, et si j'avais deux fils.
Je ferais l'aîné Dieu, le second roi de France.—

340

Au duc.

Crois-tu que François puisse avoir quelque espérance?

DON RUY GOMEZ.

C'est un victorieux.

DON CARLOS.

Il faudrait tout changer.
La bulle d'or² défend d'élire un étranger.

345

DON RUY GOMEZ.

A ce compte, seigneur, vous êtes roi d'Espagne!

DON CARLOS.

Je suis bourgeois de Gand.

DON RUY GOMEZ.

La dernière campagne

A fait monter bien haut le roi François premier.

DON CARLOS.

350 L'aigle qui va peut-être éclore à mon cimier²
Peut aussi déployer ses ailes.

DON RUY GOMEZ.

Votre altesse

Sait-elle le latin?

DON CARLOS. Mal.

DON RUY GOMEZ.

Tant pis. La noblesse

D'Allemagne aime fort qu'on lui parle latin.

DON CARLOS.

Ils se contenteront d'un espagnol hautain;

35 Car il importe peu, croyez-en le roi-Charles,
Quand la voix parle haut, quelle langue elle parle.
—Je vais en Flandre². Il faut que ton roi, cher Silva.
Te revienne empereur. Le roi de France va
Tout remuer. Je veux le gagner de vitesse².
0 Je partirai sous peu.

DON RUY GOMEZ.

Vous nous quittez, altesse,
Sans purger l'Aragon de ces nouveaux bandits
Qui partout dans nos monts lèvent leurs fronts hardis:

DON CARLOS.

J'ordonne au duc d'Arcos² d'exterminer la bande.

DON RUY GOMEZ.

Donnez-vous aussi l'ordre au chef qui la commande
De se laisser faire?

DON CARLOS.

Eh! quel est ce chef? son nom?

DON RUY GOMEZ.

Je l'ignore. On le dit un rude compagnon.

DON CARLOS.

Bah ! je sais que pour l'heure il se cache en Galice²,
Et j'en aurai raison avec quelque milice.

DON RUY GOMEZ.

De faux avis alors le disaient près d'ici.

DON CARLOS.

Faux avis !—Cette nuit tu me loges.

DON RUY GOMEZ, *s'inclinant jusqu'à terre.*

Merci,

370

Altesse !

Il appelle ses valets.

Faites tous honneur au roi mon hôte.

Les valets rentrent avec des flambeaux. Le duc les range sur deux haies jusqu'à la porte du fond. Cependant doña Sol s'approche lentement d'Hernani. Le roi les épie tous deux.

DOÑA SOL, *bas à Hernani.*

Demain, sous ma fenêtre, à minuit, et sans faute.
Vous frapperez des mains trois fois.

HERNANI, *bas.*

Demain.

DON CARLOS, *à part.*

Demain !

Haut à doña Sol vers laquelle il fait un pas avec galanterie.

Souffrez que pour rentrer je vous offre la main.

Il la reconduit à la porte. Elle sort.

HERNANI, *la main dans sa poitrine sur la poignée de sa dague.*

Mon bon poignard !

DON CARLOS, *revenant, à part.*

Notre homme a la mine attrapée².

375

Il prend à part Hernani.

Je vous ai fait l'honneur de toucher votre épée,
Monsieur. Vous me seriez suspect pour cent raisons.
Mais le roi don Carlos répugne aux trahisons.
Allez. Je daigne encor protéger votre fuite.

DON RUY GOMEZ, *revenant et montrant Hernani.*

830 Qu'est ce seigneur?

DON CARLOS. Il part. C'est quelqu'un de ma suite.

Ils sortent avec les valets et les flambeaux, le duc précédant le roi, une cire à la main.

SCÈNE IV

HERNANI, *seul.*

Oui, de ta suite, ô roi! de ta suite!—J'en suis!

Nuit et jour, en effet, pas à pas, je te suis.

Un poignard à la main, l'œil fixé sur ta trace

Je vais. Ma race en moi poursuit en toi ta race.

385 Et puis, te voilà donc mon rival! Un instant

Entre aimer et haïr je suis resté flottant,

Mon cœur pour elle et toi n'était point assez large,

J'oubliais en l'aimant ta haine qui me charge;

Mais puisque tu le veux, puisque c'est toi qui viens

390 Me faire souvenir, c'est bon, je me souviens!

Mon amour fait pencher la balance incertaine

Et tombe tout entier du côté de ma haine.

Oui, je suis de ta suite, et c'est toi qui l'as dit!

Va! jamais courtisan de ton lever maudit,

395 Jamais seigneur baisant ton ombre, ou majordome

Ayant à te servir abjuré son cœur d'homme.

Jamais chiens de palais dressés à suivre un roi

Ne seront sur tes pas plus assidus que moi!

Ce qu'ils veulent de toi, tous ces grands de Castille,

00 C'est quelque titre creux, quelque hochet qui brille,

C'est quelque mouton d'or qu'on se va pendre au cou;

Moi, pour vouloir si peu je ne suis pas si fou!

Ce que je veux de toi, ce n'est point faveurs vaines,

C'est l'âme de ton corps, c'est le sang de tes veines,
C'est tout ce qu'un poignard, furieux et vainqueur, 405
En y fouillant longtemps peut prendre au fond d'un cœur.
Va devant! je te suis. Ma vengeance qui veille
Avec moi toujours marche et me parle à l'oreille.
Va! je suis là, j'épie et j'écoute, et sans bruit
Mon pas cherche ton pas et le presse et le suit. 410
Le jour tu ne pourras, ô roi, tourner la tête
Sans me voir immobile et sombre dans ta fête;
La nuit tu ne pourras tourner les yeux, ô roi,
Sans voir mes yeux ardents luire derrière toi!

Il sort par la petite porte.

ACTE DEUXIÈME

LE BANDIT

SARAGOSSE

Un patio du palais de Silva. A gauche, les grands murs du palais, avec une fenêtre à balcon. Au-dessous de la fenêtre une petite porte. A droite et au fond, des maisons et des rues.—Il est nuit. On voit briller çà et là, aux façades des édifices, quelques fenêtres encore éclairées.

SCÈNE PREMIÈRE.

DON CARLOS, DON SANCHE SANCHEZ DE ZUNIGA, comte de Monterey, DON MATIAS CENTURION, marquis d'Almuñan, DON RICARDO DE ROXAS, seigneur de Casapalma.

Ils arrivent tous quatre, don Carlos en tête, chapeaux rabattus, enveloppés de longs manteaux dont leurs épées soulèvent le bord inférieur.

DON CARLOS, *examinant le balcon.*

415 Voilà bien le balcon, la porte. . . . Mon sang bout.

Montrant la fenêtre qui n'est pas éclairée.

Pas de lumière encor !

Il promène ses yeux sur les autres croisées éclairées.

Des lumières partout

Où je n'en voudrais pas, hors à cette fenêtre

Où j'en voudrais !

DON SANCHE. Seigneur, reparlons de ce traître.
Et vous l'avez laissé partir!

DON CARLOS.

Comme tu dis.

DON MATIAS.

Et peut-être c'était le major des bandits!

420

DON CARLOS.

Qu'il en soit le major ou bien le capitaine,
Jamais roi couronné n'eut mine plus hautaine.

DON SANCHE.

Son nom, seigneur?

DON CARLOS, *les yeux fixés sur la fenêtre.*

Muñoz. . . . Fernan. . . .

Avec le geste d'un homme qui se rappelle tout à coup.

Un nom en i.

DON SANCHE.

Hernani, peut-être?

DON CARLOS.

Oui.

DON SANCHE.

C'est lui!

DON MATIAS.

C'est Hernani?

Le chef!

DON SANCHE, *au roi.*

De ses propos vous reste-t-il mémoire?

425

DON CARLOS, *qui ne quitte pas la fenêtre des yeux.*

Hé! je n'entendais rien dans leur maudite armoire!

DON SANCHE.

Mais pourquoi le lâcher lorsque vous le tenez?

Don Carlos se tourne gravement et le regarde en face.

DON CARLOS.

Comte de Monterey, vous me questionnez.

Les deux seigneurs reculent et se taisent.

Et d'ailleurs ce n'est pas le souci qui m'arrête.

J'en veux à sa maîtresse et non point à sa tête.

430

J'en suis amoureux fou! Les yeux noirs les plus beaux,
Mes amis! deux miroirs! deux rayons! deux flambeaux!

Je n'ai rien entendu de toute leur histoire
 Que ces trois mots :—Demain, venez à la nuit noire!
 435 Mais c'est l'essentiel. Est-ce pas excellent?
 Pendant que ce bandit, à mine de galant,
 S'attarde à quelque meurtre, à creuser quelque tombe,
 Je viens tout doucement dénicher sa colombe.

DON RICARDO.

Altesse, il eût fallu, pour compléter le tour,
 440 Dénicher la colombe en tuant le vautour.

DON CARLOS, à *don Ricardo*.

Comte! un digne conseil! vous avez la main prompte!

DON RICARDO, *s'inclinant profondément*.

Sous quel titre plaît-il au roi que je sois comte?

DON SANCHE, *vivement*:

C'est méprise!

DON RICARDO, à *don Sancho*.

Le roi m'a nommé comte.

DON CARLOS.

Assez!

Bien.

A Ricardo.

J'ai laissé tomber ce titre. Ramassez.

DON RICARDO, *s'inclinant de nouveau*.

445 Merci, seigneur!

DON SANCHE, à *don Matias*.

Beau comte! un comte de surprise.

*Le roi se promène au fond, examinant avec impatience
 les fenêtres éclairées. Les deux seigneurs causent
 sur le devant.*

DON MATIAS, à *don Sancho*.

Mais que fera le roi, la belle une fois prise?

DON SANCHE, *regardant Ricardo de travers*.

Il la fera comtesse, et puis dame d'honneur.

Puis, qu'il en ait un fils, il sera roi.

DON MATIAS.

Seigneur,

Allons donc! un bâtard! Comte, fût-on altesse,

450 On ne saurait tirer un roi d'une comtesse!

DON SANCHE.

Il la fera marquise, alors, mon cher marquis.

DON MATIAS.

On garde les bâtards pour les pays conquis.

On les fait vice-rois. C'est à cela qu'ils servent.

Don Carlos revient.

DON CARLOS, *regardant avec colère toutes les fenêtres éclairées.*

Dirait-on pas des yeux jaloux qui nous observent?

Enfin! en voilà deux qui s'éteignent! allons!

455

Messieurs, que les instants de l'attente sont longs!

Qui fera marcher l'heure avec plus de vitesse?

DON SANCHE.

C'est ce que nous disons souvent chez votre altesse.

DON CARLOS.

Cependant que chez vous mon peuple le redit.

La dernière fenêtre éclairée s'éteint.

—La dernière est éteinte!

Tourné vers le balcon de doña Sol toujours noir.

O vitrage maudit!

460

Quand t'éclaireras-tu?—Cette nuit est bien sombre.

Doña Sol, viens briller comme un astre dans l'ombre!

A don Ricardo.

Est-il minuit?

DON RICARDO. Minuit bientôt.

DON CARLOS.

Il faut finir

Pourtant! A tout moment l'autre peut survenir.

La fenêtre de doña Sol s'éclaire. On voit son ombre se dessiner sur les vitraux lumineux.

Mes amis! un flambeau! son ombre à la fenêtre!

465

Jamais jour ne me fut plus charmant à voir naître.

Hâtons-nous! faisons-lui le signal qu'elle attend.

Il faut frapper des mains trois fois. Dans un instant,

Mes amis, vous allez la voir!—Mais notre nombre

Va l'effrayer peut-être. . . Allez tous trois dans l'ombre

470

Là-bas, épier l'autre. Amis, partageons-nous

Les deux amants. Tenez, à moi la dame, à vous
Le brigand.

DON RICARDO.

Grand merci!

DON CARLOS.

S'il vient, de l'embuscade
Sortez vite, et poussez au drôle une estocade.

475 Pendant qu'il reprendra ses esprits sur le grès,

J'emporterai la belle, et nous rirons après.

N'allez pas cependant le tuer! c'est un brave

Après tout, et la mort d'un homme est chose grave.

*Les deux seigneurs s'inclinent et sortent. Don Carlos
les laisse s'éloigner, puis frappe des mains à deux
reprises. A la deuxième fois la fenêtre s'ouvre, et
doña Sol paraît sur le balcon.*

SCÈNE II

DON CARLOS, DOÑA SOL.

DOÑA SOL, *au balcon.*

Est-ce vous, Hernani?

DON CARLOS, *à part.* Diable! ne parlons pas!

Il frappe de nouveau des mains.

DOÑA SOL.

480 Je descends.

Elle referme la fenêtre, dont la lumière disparaît.

*Un moment après, la petite porte s'ouvre, et doña
Sol en sort, une lampe à la main, sa mante sur les
épaules.*

DOÑA SOL. Hernani!

*Don Carlos rabat son chapeau sur son visage, et
s'avance précipitamment vers elle.*

DOÑA SOL, *laissant tomber sa lampe.*

Dieu! ce n'est point son pas!

*Elle veut rentrer. Don Carlos court à elle et la retient
par le bras.*

DON CARLOS.

Dofia Sol!

DOÑA SOL.

Ce n'est point sa voix! Ah! malheureuse!

DON CARLOS.

Eh! quelle voix veux-tu qui soit plus amoureuse?
C'est toujours un amant, et c'est un amant roi!

DOÑA SOL.

Le roi!

DON CARLOS.

Souhaite, ordonne, un royaume est à toi!
Car celui dont tu veux briser la douce entrave,
C'est le roi ton seigneur, c'est Carlos ton esclave!

485

DOÑA SOL, *cherchant à se dégager de ses bras.*
Au secours, Hernani!

DON CARLOS.

Le juste et digne effroi!
Ce n'est pas ton bandit qui te tient, c'est le roi!

DOÑA SOL.

Non. Le bandit, c'est vous! N'avez-vous pas de honte?
Ah! pour vous à la face une rougeur me monte.
Sont-ce là les exploits dont le roi fera bruit?
Venir ravir de force une femme la nuit!

490

Que mon bandit vaut mieux cent fois! Roi, je proclame
Que, si l'homme naissait où le place son âme,
Si Dieu faisait le rang à la hauteur du cœur,
Certe, il serait le roi, prince, et vous le voleur!

495

DON CARLOS, *essayant de l'attirer.*

Madame. . . .

DOÑA SOL. Oubliez-vous que mon père était comte?

DON CARLOS.

Je vous ferai duchesse.

DOÑA SOL, *le repoussant.* Allez! c'est une honte!

Elle recule de quelques pas.

Il ne peut être rien entre nous, don Carlos.

500 Mon vieux père a pour vous versé son sang à flots.
Moi, je suis fille noble, et de ce sang jalouse.
Trop pour la concubine, et trop peu pour l'épouse!

DON CARLOS.
Princesse?

DOÑA SOL. Roi Carlos, à des filles de rien
Portez votre amourette, ou je pourrais fort bien,
505 Si vous m'osez traiter d'une façon infâme,
Vous montrer que je suis dame, et que je suis femme!

DON CARLOS.
Eh bien, partagez donc et mon trône et mon nom.
Venez, vous serez reine, impératrice! . . .

DOÑA SOL. Non.
C'est un leurre. Et d'ailleurs, altesse, avec franchise,
510 S'agit-il pas de vous, s'il faut que je le dise,
J'aime mieux avec lui, mon Hernani, mon roi,
Vivre errante, en dehors du monde et de la loi,
Ayant faim, ayant soif, fuyant toute l'année,
Partageant jour à jour sa pauvre destinée,
515 Abandon, guerre, exil, deuil, misère et terreux,
Que d'être impératrice avec un empereur!

DON CARLOS.
Que cet homme est heureux!

DOÑA SOL. Quoi! pauvre, proscrit même! . . .

DON CARLOS.
Qu'il fait bien d'être pauvre et proscrit, puisqu'on l'aime!
Moi, je suis seul! Un ange accompagne ses pas!
520 —Donc vous me haïssez?

DOÑA SOL. Je ne vous aime pas.

DON CARLOS, *la saisissant avec violence*.
Eh bien, que vous m'aimiez ou non, cela n'importe!
Vous viendrez, et ma main plus que la vôtre est forte.
Vous viendrez! je vous veux! Pardieu, nous verrons bien
Si je suis roi d'Espagne et des Indes pour rien!

DOÑA SOL, *se débattant.*

Seigneur! oh! par pitié!—Quoi! vous êtes altesse,
Vous êtes roi. Duchesse, ou marquise, ou comtesse,
Vous n'avez qu'à choisir. Les femmes de la cour
Ont toujours un amour tout prêt pour votre amour.
Mais mon proscrit, qu'a-t-il reçu du ciel avare?

525

Ah! vous avez Castille, Aragon et Navarre,
Et Murcie, et Léon, dix royaumes encor[□],
Et les Flamands, et l'Inde avec les mines d'or!
Vous avez un empire auquel nul roi ne touche,
Si vaste que jamais le soleil ne s'y couche!

530

Et, quand vous avez tout, voudrez-vous, vous le roi,
Me prendre, pauvre fille, à lui qui n'a que moi?

535

Elle se jette à ses genoux. Il cherche à l'entraîner.

DON CARLOS.

Viens! Je n'écoute rien. Viens! Si tu m'accompagnes,
Je te donne, choisis, quatre de mes Espagnes.
Dis, lesquelles veux-tu? Choisis!

Elle se débat dans ses bras.

DOÑA SOL.

Pour mon honneur,
Je ne veux rien de vous que ce poignard, seigneur!

540

Elle lui arrache le poignard de sa ceinture. Il la lâche et recule.

Avancez maintenant! faites un pas!

DON CARLOS.

La belle!

Je ne m'étonne plus si l'on aime un rebelle!

Il veut faire un pas. Elle lève le poignard.

DOÑA SOL.

Pour un pas, je vous tue, et me tue.

Il recule encore. Elle se détourne et crie avec force.

Hernani!

Hernani!

DON CARLOS.

Taisez-vous!

DOÑA SOL, *le poignard levé.* Un pas! tout est fini.

DON CARLOS.

545 Madame! à cet excès ma douceur est réduite.
J'ai là pour vous forcer trois hommes de ma suite. . . .

HERNANI, *surgissant tout à coup derrière lui.*

Vous en oubliez un!

Le roi se retourne, et voit Hernani immobile derrière lui dans l'ombre, les bras croisés sous le long manteau qui l'enveloppe, et le large bord de son chapeau relevé. Doña Sol pousse un cri, court à Hernani et l'entoure de ses bras.

SCÈNE III

DON CARLOS, DOÑA SOL, HERNANI.

HERNANI, *immobile, les bras toujours croisés, et ses yeux étincelants fixés sur le roi.*

Ah! le ciel m'est témoin

Que volontiers je l'eusse été chercher plus loin!

DOÑA SOL.

Hernani, sauvez-moi de lui!

HERNANI.

Soyez tranquille,

550 Mon amour!

DON CARLOS.

Que font donc mes amis par la ville?

Avoir laissé passer ce chef de bohémiens?

Appelant.

Monterey!

HERNANI. Vos amis sont au pouvoir des miens.

Et ne réclamez pas leur épée impuissante. [ante.

Pour trois qui vous viendraient, il m'en viendrait soix-

555 Soixante dont un seul vous vaut tous quatre. Ainsi

Vidons entre nous deux notre querelle ici.

Quoi! vous portiez la main sur cette jeune fille!

C'était d'un imprudent[□], seigneur roi de Castille,
Et d'un lâche!

DON CARLOS, *souriant avec dédain.*

Seigneur bandit, de vous à moi,
Pas de reproche[□]!

HERNANI.

Il raille! Oh! je ne suis pas roi; 560
Mais quand un roi m'insulte et pour surcroît me raille,
Ma colère va haut et me monte à sa taille[□],
Et, prenez garde, on craint, quand on me fait affront,
Plus qu'un cimier de roi la rougeur de mon front[□]!
Vous êtes insensé si quelque espoir vous leurre. 565

Il lui saisit le bras.

Savez-vous quelle main vous étreint à cette heure?
Écoutez. Votre père a fait mourir le mien,
Je vous hais. Vous avez pris mon titre et mon bien,
Je vous hais. Nous aimons tous deux la même femme,
Je vous hais, je vous hais,—oui, je te hais dans l'âme! 570

DON CARLOS.

C'est bien.

HERNANI. Ce soir pourtant ma haine était bien loin.
Je n'avais qu'un désir, qu'une ardeur, qu'un besoin,
Doña Sol!—Plein d'amour, j'accourais. . . Sur mon âme!
Je vous trouve essayant contre elle un rapt infâme!
Quoi! vous que j'oubliais, sur ma route placé! 575
Seigneur, je vous le dis, vous êtes insensé!
Don Carlos, te voilà pris[□] dans ton propre piège.
Ni fuite, ni secours! je te tiens et t'assiège!
Seul, entouré partout d'ennemis acharnés,
Que vas-tu faire?

DON CARLOS, *fièrement.*

Allons! vous me questionnez!

580

HERNANI.

Va, va, je ne veux pas qu'un bras obscur te frappe.
Il ne sied pas qu'ainsi ma vengeance m'échappe.

Tu ne seras touché par un autre que moi.

Défends-toi donc.

Il tire son épée.

DON CARLOS. Je suis votre seigneur le roi.

585 Frappez. Mais pas de duel.

HERNANI.

Seigneur, qu'il te souvienne

Qu'hier encor ta dague a rencontré la mienne.

DON CARLOS.

Je le pouvais hier. J'ignorais votre nom,

Vous ignoriez mon titre. Aujourd'hui, compagnon,

Vous savez qui je suis et je sais qui vous êtes.

HERNANI.

590 Peut-être.

DON CARLOS.

Pas de duel. Assassinez-moi. Faites!

HERNANI.

Crois-tu donc que les rois à moi me sont sacrés?

Çà, te défendras-tu?

DON CARLOS.

Vous m'assassinerez!

Hernani recule. Don Carlos fixe des yeux d'angle sur lui.

Ah! vous croyez, bandits, que vos brigades viles

Pourront impunément s'épandre dans les villes?

595 Que teints de sang, chargés de meurtres, malheureux!

Vous pourrez après tout faire les généreux,

Et que nous daignerons, nous, victimes trompées,

Ennobler vos poignards du choc de nos épées?

Non le crime vous tient. Partout vous le traînez.

600 Nous, des duels avec vous! arrière! assassinez.

Hernani, sombre et pensif, tourmente quelques instants de la main la poignée de son épée, puis se retourne brusquement vers le roi, et brise la lame sur le pavé.

HERNANI.

Va-t'en donc!

Le roi se tourne à demi vers lui et le regarde avec hauteur.

Nous aurons des rencontres meilleures.

Va-t'en.

DON CARLOS.

C'est bien, monsieur. Je vais dans quelques heures
Rentrer, moi votre roi, dans le palais ducal.
Mon premier soin sera de mander le fiscal².
A-t-on fait mettre à prix votre tête?

HERNANI.

Oui.

DON CARLOS.

Mon maître, 605

Je vous tiens de ce jour sujet rebelle et traître,
Je vous en avertis, partout je vous poursuis
Je vous fais mettre au ban² du royaume.

HERNANI.

J'y suis

Déjà.

DON CARLOS.

Bien.

HERNANI.

Mais la France est auprès de l'Espagne.

C'est un port.

DON CARLOS. Je vais être empereur d'Allemagne. 610
Je vous fais mettre au ban de l'empire².

HERNANI.

A ton gré.

J'ai le reste du monde où je te braverai.
Il est plus d'un asile où ta puissance tombe.

DON CARLOS.

Et quand j'aurai le monde?

HERNANI.

Alors j'aurai la tombe.

DON CARLOS.

Je saurai déjouer vos complots insolents. 615

HERNANI.

La vengeance est boiteuse, elle vient à pas lents,
Mais elle vient.

DON CARLOS, *riant à demi, avec dédain.*

Toucher à la dame qu'adore

Ce bandit[□]!

HERNANI, *dont les yeux se rallument.*

Songes-tu que je te tiens encore?

Ne me rappelle pas, futur César romain,

620 Que je t'ai là, chétif et petit dans ma main,

Et que si je serrais cette main trop loyale[□]

J'écraserais dans l'œuf ton aigle impériale!

DON CARLOS.

Faites.

HERNANI.

Va-t'en! va-t'en! .

Il ôte son manteau et le jette sur les épaules du roi.

Fuis, et prends ce manteau.

Car dans nos rangs pour toi je crains quelque couteau.

Le roi s'enveloppe du manteau.

625 Pars tranquille à présent. Ma vengeance altérée

Pour tout autre que moi fait ta tête sacrée.

DON CARLOS.

Monsieur, vous qui venez de me parler ainsi,

Ne demandez un jour ni grâce ni merci!

SCÈNE IV

HERNANI, DOÑA SOL.

DOÑA SOL, *saisissant la main d'Hernani.*

Maintenant, fuyons vite.

HERNANI, *la repoussant avec une douceur grave.*

Il vous sied, mon amie,

630 D'être dans mon malheur toujours plus raffermie.

De n'y point renoncer, et de vouloir toujours

Jusqu'au fond, jusqu'au bout, accompagner mes jours.
 C'est un noble dessein, digne d'un cœur fidèle!
 Mais, tu le vois, mon Dieu, pour tant accepter d'elle,
 Pour emporter joyeux dans mon antre avec moi 635
 Ce trésor de beauté qui rend jaloux un roi,
 Pour que ma doña Sol me suive et m'appartienne,
 Pour lui prendre sa vie et la joindre à la mienne,
 Pour l'entraîner sans honte encore et sans regrets,
 Il n'est plus temps; je vois l'échafaud de trop près. 640

DOÑA SOL.

Que dites vous?

HERNANI.

Ce roi que je bravais en face
 Va me punir d'avoir osé lui faire grâce.
 Il iuit; déjà peut-être il est dans son palais.
 Il appelle ses gens, ses gardes, ses valets,
 Ses seigneurs, ses bourreaux . . .

DOÑA SOL.

Hernani! Dieu! Je tremble! 645
 Eh bien, hâtons-nous donc alors! fuyons ensemble!

HERNANI.

Ensemble! non, non. L'heure en est passée. Hélas!
 Doña Sol, à mes yeux quand tu te révélas,
 Bonne, et daignant m'aimer d'un amour secourable,
 J'ai bien pu vous offrir, moi, pauvre misérable, 650
 Ma montagne, mon bois, mon torrent,—ta pitié
 M'enhardissait,—mon pain de proscrit, la moitié
 Du lit vert et touffu que la forêt me donne;
 Mais t'offrir la moitié de l'échafaud! pardonne,
 Doña Sol! l'échafaud, c'est à moi seul!

DOÑA SOL.

Vous me l'aviez promis!

Pourtant

655

HERNANI, *tombant à ses genoux.*

Angé! ah! dans cet instant
 Où la mort vient peut-être, où s'approche dans l'ombre,
 Un sombre dénouement pour un destin bien sombre,
 Je le déclare ici, proscrit. traînant au flanc

660 Un souci profond, né dans un berceau sanglant,
Si noir que soit le deuil qui s'épand sur ma vie,
Je suis un homme heureux et je veux qu'on m'envie;
Car vous m'avez aimé! car vous me l'avez dit!
Car vous avez tout bas béni mon front maudit!

DOÑA SOL, *penchée sur sa tête.*

665 Hernani!

HERNANI. Loué soit le sort doux et propice
Qui me mit cette fleur au bord du précipice!

Il se relève.

Et ce n'est pas pour vous que je parle en ce lieu,
Je parle pour le ciel qui m'écoute, et pour Dieu.

DOÑA SOL.

Souffre que je te suive.

HERNANI.

Ah! ce serait un crime

670 Que d'arracher la fleur en tombant dans l'abîme?

Va, j'en ai respiré le parfum, c'est assez!

Renoue à d'autres jours tes jours par moi froissés.

Épouse ce vieillard. C'est moi qui te délie.

Je rentre dans ma nuit. Toi, sois heureuse, oublie!

DOÑA SOL.

675 Non, je te suis! je veux ma part de ton linceul!

Je m'attache à tes pas.

HERNANI, *la serrant dans ses bras.*

Oh! laisse-moi fuir seul.

Il la quitte avec un mouvement convulsif.

DOÑA SOL, *douloureusement et joignant les mains.*

Hernani! tu me fuis! Ainsi donc, insensée,

Avoir donné sa vie, et se voir repousée,

Et n'avoir, après tant d'amour et tant d'ennui,

680 Pas même le bonheur de mourir près de lui.

HERNANI.

Je suis banni! je suis proscrit! je suis funeste!

DOÑA SOL.

Ah! vous êtes ingrat!

HERNANI, *revenant sur ses pas.*

Eh bien, non ! non, je reste.

Tu le veux, me voici. Viens, oh ! viens dans mes bras !
Je reste, et resterai tant que tu le voudras.

Oublions-les ! restons. — *Il l'assied sur un banc.*

Sieds-toi sur cette pierre. 635

Il se place à ses pieds.

Des flammes de tes yeux inonde ma paupière,
Chante-moi quelque chant comme parfois le soir
Tu m'en chantaïs, avec des pleurs dans ton œil noir.
Soyons heureux ! buvons, car la coupe est remplie,
Car cette heure est à nous et le reste est folie. 690

Parle-moi, ravis-moi. N'est-ce pas qu'il est doux
D'aimer et de savoir qu'on vous aime à genoux ?
D'être deux ? d'être seuls ? et que c'est douce chose
De se parler d'amour la nuit quand tout repose ?
Oh ! laisse-moi dormir et rêver sur ton sein, 395
Doña Sol ! mon amour ! ma beauté !

Bruit de cloches au loin.

DOÑA SOL, *se levant effarée.*

Le tocsin !

Entends-tu ? le tocsin !

HERNANI, *toujours à genoux.*

Eh non ! c'est notre noce

Qu'on sonne.

*Le bruit de cloches augmente. Cris confus, flam-
beaux et lumières à toutes les fenêtres, sur tous les
toits, dans toutes les rues.*

DOÑA SOL. Lève-toi ! fuis ! Grand Dieu ! Saragosse
S'allume !

HERNANI, *se soulevant à demi.*

Nous aurons une noce aux flambeaux.

DOÑA SOL.

C'est la noce des morts ! la noce des tombeaux ! 700

Bruits d'épées. Cris.

HERNANI, *se recouchant sur le banc de pierre.*
Rendormons-nous!

UN MONTAGNARD, *l'épée à la main, accourant.*
Seigneur, les sbires, les alcades²,
Débouchent dans la place en longues cavalcades!
Alerte, monseigneur! *Hernani se lève.*

DOÑA SOL, *pâle.* Ah! tu l'avais bien dit!

LE MONTAGNARD.
Au secours!

HERNANI, *au montagnard.*
Me voici. C'est bien.

CRIS CONFUS, *au dehors.* Mort au bandit!

HERNANI, *au montagnard.*
705 Ton épée².

A doña Sol.
Adieu donc!

DOÑA SOL. C'est moi qui fais ta perte!
Où vas-tu?

Lui montrant la petite porte.
Viens! Fuyons par cette porte ouverte.

HERNANI.
Dieu! laisser mes amis! que dis-tu? *Tumulte et cris.*

DOÑA SOL. Ces clameurs
Me brisent.

Retenant Hernani.
Souviens-toi que si tu meurs, je meurs!

HERNANI, *la tenant embrassée.*
Un baiser!

DOÑA SOL. Mon époux! mon Hernani! mon maître!

HERNANI, *la baisant au front.*

710 Hélas! c'est le premier.

DOÑA SOL. C'est le dernier peut-être.
Il part. Elle tombe sur le banc.

Feb. 14

ACTE TROISIEME

LE VIEILLARD

LE CHATEAU DE SILVA

Dans les montagnes d'Aragon.

La galerie des portraits de la famille de Silva; grande salle, dont ces portraits, entourés de riches bordures, et surmontés de couronnes ducaltes et d'écussons dorés, font la décoration. Au fond une haute porte gothique. Entre chaque portrait une panoplie complète, toutes ces armures de siècles différents.

SCÈNE PREMIÈRE

DONNA SOL, *blanche, et debout près d'une table*; DON RUY GOMEZ DE SILVA, *assis dans son grand fauteuil ducal en bois de chêne.*

DON RUY GOMEZ.

Enfin! c'est aujourd'hui! dans une heure on sera
Ma duchesse! plus d'oncle! et l'on m'embrassera!
Mais m'as-tu pardonné? J'avais tort, je l'avoue.
J'ai fait rougir ton front, j'ai fait pâlir ta joue.
J'ai soupçonné trop vite, et je n'aurais point dû
Te condamner ainsi sans avoir entendu.

Que l'apparence a tort! Injustes que nous sommes!
Certe, ils étaient bien là, les deux beaux jeunes hommes!

C'est égal. Je devais n'en pas croire mes yeux.
 720 Mais que veux-tu, ma pauvre enfant? quand on est vieux!

DOÑA SOL, *immobile et grave.*

Vous reparez toujours de cela. Qui vous blâme?

DON RUY GOMEZ.

Moi! J'eus tort. Je devais savoir qu'avec ton âme
 On n'a point de galants lorsqu'on est doña Sol,
 Et qu'on a dans le cœur de bon sang espagnol.

DOÑA SOL.

725 Certes, il est bon et pur, monseigneur, et peut-être
 On le verra bientôt.

DON RUY GOMEZ, *se levant et allant à elle.*

Écoute, on n'est pas maître

De soi-même, amoureux comme je suis de toi,
 Et vieux. On est jaloux, on est méchant, pourquoi?
 Parce que l'on est vieux. Parce que beauté, grâce,

730 Jeunesse, dans autrui², tout fait peur, tout menace.
 Parce qu'on est jaloux des autres, et honteux

De soi. Dérision! que cet amour boiteux,
 Qui nous remet au cœur tant d'ivresse et de flamme,
 Ait oublié le corps en rajeunissant l'âme! [vent,

735 —Quand passe un jeune pâtre—oui, c'en est là²!—sou-
 Tandis que nous allons, lui chantant, moi rêvant,
 Lui dans son pré vert, moi dans mes noires allées²,
 Souvent je dis tout bas:—O mes tours crénelées,

Mon vieux donjon ducal, que je vous donnerais,

740 Oh! que je donnerais mes blés et mes forêts,
 Et les vastes troupeaux qui tondent mes collines,
 Mon vieux nom, mon vieux titre, et toutes mes ruines,
 Et tous mes vieux aïeux qui bientôt m'attendront,
 Pour sa chaumière neuve et pour son jeune front!—

745 Car ses cheveux sont noirs, car son œil reluit comme
 Le tien, tu peux le voir, et dire: Ce jeune homme!

Et puis penser à moi qui suis vieux. Je le sais!

Pourtant j'ai nom Silva, mais ce n'est plus assez!

Oui, je me dis cela. Vois à quel point je t'aime!

Le tout, pour être jeune et beau comme toi-même!
 Mais à quoi vais-je ici rêver? Moi, jeune et beau!
 Qui te dois de si loin devancer au tombeau!

DOÑA SOL.

Qui sait?

DON RUY GOMEZ.

Mais va, crois-moi, ces cavaliers frivoles^u
 N'ont pas d'amour si grand qu'il ne s'use en paroles.
 Qu'une fille aime et croie un de ces jouvenceaux, 755
 Elle en meurt, il en rit. Tous ces jeunes oiseaux,
 A l'aile vive et peinte, au langoureux ramage,
Ont un amour qui mue ainsi que leur plumage.
 Les vieux, dont l'âge éteint la voix et les couleurs,
 Ont l'aile plus fidèle, et, moins beaux, sont meilleurs. 760
 Nous aimons bien. Nos pas sont lourds? nos yeux arides?
 Nos fronts ridés? Au cœur on n'a jamais de rides.
 Hélas! quand un vieillard aime, il faut l'épargner.
Le cœur est toujours jeune et peut toujours saigner.
 Oh! mon amour n'est point comme un jouet de verre 765
 Qui brille et tremble; oh! non, c'est un amour sévère,
 Profond, solide, sûr, paternel, amical,
 De bois de chêne, ainsi que mon fauteuil ducal!
 Voilà comme je t'aime, et puis je t'aime encore
 De cent autres façons, comme on aime l'aurore, 770
 Comme on aime les fleurs, comme on aime les cieux!
 De te voir tous les jours, toi, ton pas gracieux,
 Ton front pur, le beau feu de ta fière prunelle,
 Je ris, et j'ai dans l'âme une fête éternelle!

DOÑA SOL.

Hélas!

DON RUY GOMEZ.

Et puis, vois-tu, le monde trouve beau,
 Lorsqu'un homme s'éteint, et, lambeau par lambeau,
 S'en va, lorsqu'il trébuche au marbre de la tombe,
 Qu'une femme, ange pur, innocente colombe,
 Veille sur lui, l'abrite, et daigne encor souffrir

750

755

760

765

770

775

780 L'inutile vieillard qui n'est bon qu'à mourir.
 C'est une œuvre sacrée et qu'à bon droit on loue
 Que ce suprême effort d'un cœur qui se dévoue,
 Qui console un mourant jusqu'à la fin du jour,
 Et, sans aimer peut-être, a des semblants d'amour!
 785 Ah! tu seras pour moi cet ange au cœur de femme
 Qui du pauvre vieillard réjouit encor l'âme,
 Et de ses derniers ans lui porte la moitié,
 Fille par le respect et sœur par la pitié.

DOÑA SOL.

Loin de me précéder, vous pourrez bien me suivre,
 790 Monseigneur. Ce n'est pas une raison pour vivre
 Que d'être jeune. Hélas! je vous le dis, souvent
 Les vieillards sont tardifs, les jeunes vont devant,
 Et leurs yeux brusquement referment leur paupière,
 Comme un sépulcre ouvert dont retombe la pierre.

DON RUY GOMEZ.

795 Oh! les sombres discours! Mais je vous gronderai,
 Enfant! un pareil jour est joyeux et sacré.
 Comment, à ce propos, quand l'heure nous appelle,
 N'êtes-vous pas encor prête pour la chapelle?
 Mais, vite! habillez-vous. Je compte les instants.
 800 La parure de noce!

DOÑA SOL.

Il sera toujours temps.

DON RUY GOMEZ.

Non pas².

Entre un page.

Que veut Iaquez?

LE PAGE.

Monseigneur, à la porte
 Un homme, un pèlerin, un mendiant, n'importe,
 Est là qui vous demande asile.

DON RUY GOMEZ.

Quel qu'il soit,

Le bonheur entre avec l'étranger qu'on reçoit².

805 Qu'il vienne. — Du dehors a-t-on quelques nouvelles?
 Que dit-on de ce chef de bandits infidèles
 Qui remplit nos forêts de sa rébellion?

LE PAGE.

C'en est fait d'Hernani, c'en est fait du lion
De la montagne.

DOÑA SOL, *à part.*
Dieu!

DON RUY GOMEZ. Quoi?

LE PAGE. La bande est détruite.

Le roi, dit-on, s'est mis lui-même à leur poursuite. 810

La tête d'Hernani vaut mille écus du roi

Pour l'instant; mais on dit qu'il est mort.

DOÑA SOL, *à part.* Quoi! sans moi,
Hernani?

DON RUY GOMEZ.

Grâce au ciel! il est mort, le rebelle!

On peut se réjouir maintenant, chère belle.

Allez donc vous parer, mon amour, mon orgueil! 815

Aujourd'hui, double fête!

DOÑA SOL, *à part.* Oh! des habits de deuil!

Elle sort.

DON RUY GOMEZ, *au page.*

Fais-lui vite porter l'écrin que je lui donne.

Il se rassied dans son fauteuil.

Je veux la voir parée ainsi qu'une madone,

Et grâce à ses doux yeux, et grâce à mon écrin,

Belle à faire à genoux tomber un pèlerin. 820

A propos, et celui qui nous demande un gîte?

Dis-lui d'entrer, fais-lui nos excuses, cours vite.

Le page salue et sort.

Laisser son hôte attendre! ah! c'est mal!

*La porte du fond s'ouvre. Paraît Hernani déguisé
en pèlerin. Le duc se lève et va à sa rencontre.*

SCÈNE II

DON RUY GOMEZ, HERNANI.

Hernani s'arrête sur le seuil de la porte.

HERNANI. Monseigneur,
Paix et bonheur à vous!

DON RUY GOMEZ, *le saluant de la main.*

A toi paix et bonheur,
825 Mon hôte! *Hernani entre. Le duc se rassied.*
N'es-tu pas pèlerin?

HERNANI, *s'inclinant.* Oui.

DON RUY GOMEZ. Sans doute
Tu viens d'Armillas?

HERNANI. Non. J'ai pris une autre route.
On se battait par là.

DON RUY GOMEZ. La troupe du banni,
N'est-ce pas?

HERNANI. Je ne sais.

DON RUY GOMEZ. Le chef, le Hernani,
Que devient-il? sais-tu?

HERNANI. Seigneur, quel est cet homme?

DON RUY GOMEZ.

830 Tu ne le connais pas? tant pis! la grosse somme
Ne sera point pour toi. Vois-tu, ce Hernani,
C'est un rebelle au roi, trop longtemps impuni.
Si tu vas à Madrid, tu le pourras voir pendre.

HERNANI.
Je n'y vais pas.

DON RUY GOMEZ.

Sa tête est à qui veut la prendre.

HERNANI, *à part.*
835 Qu'on y vienne!

DON RUY GOMEZ.

Où vas-tu, bon pèlerin?

HERNANI.

Seigneur,

Je vais à Saragosse.

DON RUY GOMEZ. Un vœu fait en l'honneur
D'un saint? de Notre-Dame?

HERNANI.

Oui, duc, de Notre-Dame.

DON RUY GOMEZ.

Del Pilar?

HERNANI. Del Pilar.

DON RUY GOMEZ. Il faut n'avoir point d'âme
Pour ne point acquitter les vœux qu'on fait aux saints.
Mais, le tien accompli, n'as-tu d'autres desseins?
Voir le Pilier, c'est là tout ce que tu désires?

840

HERNANI.

Oui, je veux voir brûler les flambeaux et les cires,
Voir Notre-Dame, au fond du sombre corridor,
Luire en sa châsse ardente avec sa chape d'or,
Et puis m'en retourner.

DON RUY GOMEZ. Fort bien.—Ton nom, mon frère? 845
Je suis Ruy de Silva.

HERNANI, *hésitant*. Mon nom? . . .

DON RUY GOMEZ.

Tu peux le taire

Si tu veux. Nul n'a droit de le savoir ici.

Viens-tu pas demander asile?

HERNANI.

Oui, duc.

DON RUY GOMEZ.

Merci.

Sois le bienvenu. Reste, ami, ne te fais faute

De rien. Quant à ton nom, tu te nommes mon hôte. 850

Qui que tu sois, c'est bien! et, sans être inquiet,
J'accueillerais Satan, si Dieu me l'envoyait.

*La porte du fond s'ouvre à deux battants. Entre
doña Sol, en parure de mariée. Derrière elle,
pages, valets, et deux femmes portant sur un*

coussin de velours un coffret d'argent ciselé, qu'elles vont déposer sur une table, et qui renferme un riche écrin, couronne de duchesse, bracelets, colliers, perles et brillants pêle-mêle.—Hernani, haletant et effaré, considère doña Sol avec des yeux ardents, sans écouter le duc.

SCÈNE III

Les mêmes, DOÑA SOL, pages, valets, femmes.

DON RUY GOMEZ, *continuant.*

Voici ma Notre-Dame à moi. L'avoir priée
Te portera bonheur.

Il va présenter la main à doña Sol, toujours pâle et grave.

Ma belle mariée,

855 Venez.—Quoi! pas d'anneau! pas de couronne encor!

HERNANI, *d'une voix tonnante.*

Qui veut gagner ici mille carolus d'or?

Tous se retournent étonnés. Il déchire sa robe de pèlerin, la foule aux pieds, et en sort dans son costume de montagnard.

Je suis Hernani!

DOÑA SOL, *à part, avec joie.*

Ciel! vivant!

HERNANI, *aux valets.*

Je suis cet homme

Qu'on cherche.

Au duc.

Vous vouliez savoir si je me nomme Perez ou Diego?—Non, je me nomme Hernani!

860 C'est un bien plus beau nom, c'est un nom de banni,

C'est un nom de proscrit! Vous voyez cette tête?

Elle vaut assez d'or pour payer votre fête?

Au valets.

Je vous la donne à tous. Vous serez bien payés!

Prenez ! liez mes mains, liez mes pieds, liez !
 Mais non, c'est inutile, une chaîne me lie
 Que je ne romprai point !

865

DOÑA SOL, *à part.* Malheureuse !

DON RUY GOMEZ. Folie !

Çà, mon hôte est un fou !

HERNANI. Votre hôte est un bandit !

DOÑA SOL.

Oh ! ne l'écoutez pas !

HERNANI. J'ai dit ce que j'ai dit.

DON RUY GOMEZ.

Mille carolus d'or ! monsieur, la somme est forte,
 Et je ne suis pas sûr de tous mes gens.

HERNANI. Qu'importe ?

870

Tant mieux si dans le nombre il s'en trouve un qui veut.

Aux valets.

Livrez-moi ! vendez-moi !

DON RUY GOMEZ, *s'efforçant de le faire taire.*

Taisez-vous donc ! on peut

Vous prendre au mot.

HERNANI. Amis, l'occasion est belle !

Je vous dis que je suis le proscrit, le rebelle,
 Hernani !

DON RUY GOMEZ.

Taisez-vous !

HERNANI. Hernani !

DOÑA SOL, *d'une voix éteinte, à son oreille.*

Oh ! tais-toi !

875

HERNANI, *se détournant à demi vers doña Sol.*

On se marie ici ! Je veux en être, moi !

Mon épousée aussi m'attend.

Au duc.

Elle est moins belle
 Que la vôtre, seigneur, mais n'est pas moins fidèle.

C'est la mort!

Aux valets.

Nul de vous ne fait un pas encor?

DOÑA SOL, *bas.*

880 Par pitié!

HERNANI, *aux valets.*

Hernani! mille carolus d'or!

DON RUY GOMEZ.

C'est le démon!

HERNANI, *à un jeune homme.*

Viens, toi; tu gagneras la somme.

Riche alors, de valet tu redeviendras homme.

Aux valets qui restent immobiles.

Vous aussi, vous tremblez! ai-je assez de malheur!

DON RUY GOMEZ.

Frère, à toucher ta tête ils risqueraient la leur.

885 Fusses-tu Hernani, fusses-tu cent fois pire,
Pour ta vie au lieu d'or offrît-on un empire,
Mon hôte, je te dois protéger en ce lieu,
Même contre le roi, car je te tiens de Dieu.
S'il tombe un seul cheveu de ton front, que je meure!

A doña Sol.

890 Ma nièce, vous serez ma femme dans une heure;
Rentrez chez vous. Je vais faire armer le château,
J'en vais fermer la porte.

Il sort. Les valets le suivent.

HERNANI, *regardant avec désespoir sa ceinture dégar-
nie et désarmée.*

Oh! pas même un couteau!

*Doña Sol, après que le duc a disparu, fait quelques
pas comme pour suivre ses femmes, puis s'arrête,
et, dès qu'elles sont sorties, revient vers Hernani
avec anxiété.*

SCÈNE IV

HERNANI, DOÑA SOL.

Hernani considère avec un regard froid et comme inattentif l'écrin nuptial placé sur la table; puis il hoche la tête, et ses yeux s'allument.

HERNANI.

Je vous fais compliment! Plus que je ne puis dire
La parure me charme et m'enchanté, et j'admire!

Il s'approche de l'écrin.

La bague est de bon goût,—la couronne me plaît,— 895
Le collier est d'un beau travail,—le bracelet
Est rare,—mais cent fois, cent fois moins que la femme
Qui sous un front si pur cache ce cœur infâme!

Examinant de nouveau le coffret.

Et qu'avez-vous donné pour tout cela?—Fort bien!
Un peu de votre amour? mais, vraiment, c'est pour rien! 900
Grand Dieu! trahir ainsi! n'avoir pas honte, et vivre!

Examinant l'écrin.

Mais peut-être après tout c'est perle fausse et cuivre
Au lieu d'or, verre et plomb, diamants déloyaux,
Faux saphirs, faux bijoux, faux brillants, faux joyaux!
Ah! s'il en est ainsi, comme cette parure, 905
Ton cœur est faux, duchesse, et tu n'es que dorure!

Il revient au coffret.

—Mais non, non. Tout est vrai, tout est bon, tout est
Il n'oserait tromper, lui qui touche au tombeau. [beau.
Rien n'y manque.

Il prend l'une après l'autre toutes les pièces de l'écrin.

Colliers, brillants pendants d'oreille,

Couronne de duchesse, anneau d'or . . . —A merveille! 910
Grand merci de l'amour sûr, fidèle et profond!

Le précieux écrin!

DOÑA SOL.

Elle va au coffret, y fouille, et en tire un poignard.

Vous n'allez pas au fond!

—C'est le poignard qu'avec l'aide de ma patronne²

Je pris au roi Carlos, lorsqu'il m'offrit un trône

915 Et que je refusai, pour vous qui m'outragez!

HERNANI, *tombant à ses pieds.*

Oh! laisse qu'à genoux dans tes yeux affligés²

J'efface tous ces pleurs amers et pleins de charmes,

Et tu prendras après tout mon sang pour tes larmes!

DOÑA SOL, *attendrie.*

Hernani! je vous aime et vous pardonne, et n'ai

920 Que de l'amour pour vous.

HERNANI.

Elle m'a pardonné,

Et m'aime! Qui pourra faire aussi que moi-même,

Après ce que j'ai dit, je me pardonne et m'aime?

Oh! je voudrais savoir, ange au ciel réservé,

Où vous avez marché, pour baiser le pavé!

DOÑA SOL.

925 Ami!

HERNANI.

Non, je dois t'être odieux! Mais, écoute,
Dis-moi: Je t'aime! Hélas! rassure un cœur qui doute.

Dis-le moi! car souvent avec ce peu de mots

La bouche d'une femme a guéri bien des maux.

DOÑA SOL, *absorbée et sans l'entendre.*

Croire que mon amour eût si peu de mémoire!

930 Que jamais ils pourraient, tous ces hommes sans gloire².

Jusqu'à d'autres amours, plus nobles à leur gré,

Rapetisser un cœur où son nom est entré!

HERNANI.

Hélas! j'ai blasphémé! Si j'étais à ta place,

Doña Sol, j'en aurais assez, je serais lasse

935 De ce fou furieux, de ce sombre insensé

Qui ne sait caresser qu'après qu'il a blessé.
 Je lui dirais : Va-t'en ! — Repousse-moi, repousse !
 Et je te bénirai, car tu fus bonne et douce,
 Car tu m'as supporté trop longtemps, car je suis
 Mauvais, je noircirais tes jours avec mes nuits,
 Car c'en est trop enfin, ton âme est belle et haute
 Et pure, et si je suis méchant, est-ce ta faute ?
 Épouse le vieux duc ! il est bon, noble, il a
 Par sa mère Olmedo², par son père Alcala².
 Encore un coup, sois riche avec lui, sois heureuse !
 Moi, sais-tu ce que peut cette main généreuse
 T'offrir de magnifique ? une dot de douleurs.
 Tu pourras y choisir ou du sang ou des pleurs.
 L'exil, les fers, la mort, l'effroi qui m'environne,
 C'est là ton collier d'or, c'est ta belle couronne,
 Et jamais à l'épouse un époux plein d'orgueil
 N'offrit plus riche écrin de misère et de deuil.
Épouse le vieillard, te dis-je, il te mérite !
 Eh ! qui jamais croira que ma tête proscrite
 Aille avec ton front pur ? qui, nous voyant tous deux,
 Toi calme et belle, moi violent, hasardeux,
 Toi paisible et croissant comme une fleur à l'ombre,
 Moi heurté dans l'orage à des écueils sans nombre,
 Qui dira que nos sorts suivent la même loi ?
 Non. Dieu qui fait tout bien ne te fit pas pour moi.
 Je n'ai nul droit d'en haut sur toi, je me résigne.
 J'ai ton cœur, c'est un vol ! je le rends au plus digne.
 Jamais à nos amours le ciel n'a consenti.
 Si j'ai dit que c'était ton destin, j'ai menti.
 D'ailleurs, vengeance, amour, adieu ! mon jour s'achève.
 Je m'en vais, inutile, avec mon double rêve,
 Honteux de n'avoir pu ni punir ni charmer,
 Qu'on m'ait fait pour haïr, moi qui n'ai su qu'aimer !
 Pardonne-moi ! fuis-moi ! ce sont mes deux prières ;
 Ne les rejette pas, car ce sont les dernières.
 Tu vis et je suis mort. Je ne vois pas pourquoi
 Tu te ferais murer dans ma tombe avec moi.

940

945

950

955

960

965

970

DOÑA SOL.

Ingrat!

HERNANI.

Monts d'Aragon! Galice! Estramadoure²!

—Oh! je porte malheur à tout ce qui m'entoure!—

975 J'ai pris vos meilleurs fils, pour mes droits sans remords
Je les ai fait combattre, et voilà qu'ils sont morts!

C'étaient les plus vaillants de la vaillante Espagne.

Ils sont morts! ils sont tous tombés dans la montagne

Tous sur le dos couchés, en braves, devant Dieu,

980 Et, si leurs yeux s'ouvraient, ils verraient le ciel bleu!

Voilà ce que je fais de tout ce qui m'épouse!

Est-ce une destinée à te rendre jalouse?

Doña Sol, prends le duc, prends l'enfer, prends le roi!

C'est bien. Tout ce qui n'est pas moi vaut mieux que

985 Je n'ai plus un ami qui de moi se souviene, [moi!

Tout me quitte, il est temps qu'à la fin ton tour vienne,

Car je dois être seul. Fuis ma contagion.

Ne te fais pas d'aimer une religion!

Oh! par pitié pour toi, fuis!—Tu me crois peut-être

990 Un homme comme sont tous les autres, un être

Intelligent, qui court droit au but qu'il rêva.

Détrompe-toi. Je suis une force qui va²!

Agent aveugle et sourd de mystères funèbres!

Une âme de malheur³ faite avec des ténèbres!

995 Où vais-je? je ne sais. Mais je me sens poussé

D'un souffle impétueux, d'un destin insensé.

Je descends, je descends, et jamais ne m'arrête.

Si parfois, haletant, j'ose tourner la tête,

Une voix me dit: Marche! et l'abîme est profond,

100 Et de flamme ou de sang je le vois rouge au fond²!

Cependant, à l'entour de ma course farouche,

Tout se brise, tout meurt. Malheur à qui me touche!

Oh! fuis! détourne-toi de mon chemin fatal,

Hélas! sans le vouloir, je te ferais du mal!

DOÑA SOL.

05 Grand Dieu!

HERNANI. C'est un démon redoutable; te dis-je,
Que le mien. Mon bonheur! voilà le seul prodige
Qui lui soit impossible Et toi, c'est le bonheur!
Tu n'es donc pas pour moi, cherche un autre seigneur,
Va, si jamais le ciel à mon sort qu'il renie
Souriait . . . n'y crois pas! ce serait ironie!
Épouse le duc!

1010

DOÑA SOL. Donc, ce n'était pas assez!
Vous aviez déchiré mon cœur, vous le brisez!
Ah! vous ne m'aimez plus!

HERNANI. Oh! mon cœur et mon âme,
C'est toi! l'ardent foyer d'où me vient toute flamme,
C'est toi! Ne m'en veux pas de fuir, être adoré!

1015

DOÑA SOL.
Je ne vous en veux pas. Seulement j'en mourrai.

HERNANI.
Mourir! pour qui? pour moi? Se peut-il que tu meures
Pour si peu?

DOÑA SOL, *laissant éclater ses larmes.*

Voilà tout. Elle tombe sur un fauteuil.

HERNANI, *s'asseyant près d'elle.*

Oh! tu pleures! tu pleures!
Et c'est encor ma faute! et qui me punira?

1020

Car tu pardonneras encor! Qui te dira
Ce que je souffre au moins[□] lorsqu'une larme noie
La flamme de tes yeux dont l'éclair est ma joie!
Oh! mes amis sont morts! Oh! je suis insensé!
Pardonne. Je voudrais aimer, je ne le sai.

Hélas! j'aime pourtant d'une amour[□] bien profonde!—
Ne pleure pas! mourons plutôt!—Que n'ai-je un monde?
Je te le donnerais! Je suis bien malheureux!

1025

DOÑA SOL, *se jetant à son cou.*
Vous êtes mon lion superbe et généreux!
Je vous aime.

HERNANI. Oh! l'amour serait un bien suprême
 1030 Si l'on pouvait mourir de trop aimer!

DOÑA SOL. Je t'aime!
 Monseigneur! je vous aime et je suis toute à vous.

HERNANI, *laissant tomber sa tête sur son épaule.*
 Oh! qu'un coup de poignard de toi me serait doux!

DOÑA SOL, *suppliante.*
 Ah! ne craignez-vous pas que Dieu ne vous punisse
 De parler de la sorte?

HERNANI, *toujours appuyé sur son sein.*

Eh bien! qu'il nous unisse!
 1035 Tu le veux. Qu'il en soit ainsi!—J'ai résisté.

Tous deux, dans les bras l'un de l'autre, se regardent avec extase, sans voir, sans entendre, et comme absorbés dans leur regard.—Entre don Ruy Gomez par la porte du fond. Il regarde et s'arrête comme pétrifié sur le seuil.

SCÈNE V

HERNANI, DOÑA SOL, DON RUY GOMEZ.

DON RUY GOMEZ, *immobile et croisant les bras sur le seuil de la porte.*
 Voilà donc le paiement de l'hospitalité!

DOÑA SOL.
 Dieu! le duc!

Tous deux se retournent comme réveillés en sursaut.

DON RUY GOMEZ, *toujours immobile.*

C'est donc là mon salaire, mon hôte?
 —Bon seigneur, va-t'en voir si ta muraille est haute,
 Si la porte est bien close et l'archer dans sa tour,
 1040 De ton château pour nous fait et refais le tour,

Cherche en ton arsenal une armure à ta taille,
 Ressaie à soixante ans ton harnois de bataille!
 Voici la loyauté dont nous païrons[□] ta foi!
 Tu fais cela pour nous, et nous ceci pour toi!
 Saints du ciel! j'ai vécu plus de soixante années,
 J'ai vu bien des bandits aux âmes effrénées,
 J'ai souvent, en tirant ma dague du fourreau,
 Fait lever sur mes pas des gibiers de bourreau[□],
 J'ai vu des assassins, des monnayeurs, des traîtres,
 De faux valets à table empoisonnant leurs maîtres,
 J'en ai vu qui mouraient sans croix et sans pater,
 J'ai vu Sforce[□], j'ai vu Borgia[□], je vois Luther[□],
 Mais je n'ai jamais vu perversité si haute
 Qui n'eût craint le tonnerre en trahissant son hôte!

1045

1050

1055

Ce n'est pas de mon temps. Si noire trahison
 Pétrifie un vieillard au seuil de sa maison,
 Et fait que le vieux maître, en attendant qu'il tombe,
 A l'air d'une statue à mettre sur sa tombe.
 Maures et castillans! quel est cet homme-ci?

Il lève les yeux et les promène sur les portraits qui entourent la salle.

O vous, tous les Sylva qui m'écoutez ici,
 Pardon si devant vous, pardon si ma colère
 Dit l'hospitalité mauvaise conseillère!

1060

HERNANI, *se levant.*

Duc . . .

DON RUY GOMEZ.

Tais-toi!

Il fait lentement trois pas dans la salle et promène de nouveau ses regards sur les portraits des Silva.

Morts sacrés! aïeux! hommes de fer!

Qui voyez ce qui vient du ciel et de l'enfer,
 Dites-moi, messeigneurs, dites, quel est cet homme?
 Ce n'est pas Hernani, c'est Judas qu'on le nomme!
 Oh! tâchez de parler pour me dire son nom!

1065

Croisant les bras.

Avez-vous de vos jours vu rien de pareil? Non!

HERNANI.

Seigneur duc . . .

DON RUY GOMEZ, *toujours aux portraits.*

Voyez-vous? il veut parler, l'infâme!

1070 Mais, mieux encor que moi, vous lisez dans son âme.
Oh! ne l'écoutez pas! C'est un fourbe! Il prévoit
Que mon bras va sans doute ensanglanter mon toit,
Que peut-être mon cœur couve dans ses tempêtes
Quelque vengeance, sœur du festin des sept têtes²,
1075 Il vous dira qu'il est proscrit, il vous dira
Qu'on va dire Silva comme l'on dit Lara,
Et puis qu'il est mon hôte, et puis qu'il est votre hôte. . . .
Mes aïeux, mes seigneurs, voyez, est-ce ma faute?
Jugez entre nous deux!

HERNANI.

Ruy Gomez de Silva,

1080 Si jamais vers le ciel noble front s'éleva,
Si jamais cœur fut grand, si jamais âme haute,
C'est la vôtre, seigneur! c'est la tienne, ô mon hôte²!
Moi qui te parle ici, je suis coupable, et n'ai
Rien à dire, sinon que je suis bien damné.
1085 Oui, j'ai voulu te prendre et t'enlever ta femme,
Oui, j'ai voulu souiller ton lit, oui, c'est infâme!
J'ai du sang. Tu feras très bien de le verser,
D'essuyer ton épée, et de n'y plus penser!

DOÑA SOL.

Seigneur, ce n'est pas lui! Ne frappez que moi-même!

HERNANI.

090 Taisez-vous, doña Sol. Car cette heure est suprême.
Cette heure m'appartient. Je n'ai plus qu'elle. Ainsi
Laissez-moi m'expliquer avec le duc ici.
Duc, crois aux derniers mots de ma bouche; j'en jure,
Je suis coupable, mais sois tranquille,—elle est pure!
095 C'est là tout. Moi coupable, elle pure; ta foi
Pour elle, un coup d'épée ou de poignard pour moi.

Voilà.—Puis fais jeter le cadavre à la porte
Et laver le plancher[□], si tu veux, il n'importe!

DOÑA SOL.

Ah! moi seule ai tout fait. Car je l'aime.

*Don Ruy se détourne à ce mot en tressaillant et fixe
sur doña Sol un regard terrible. Elle se jette à ses
genoux.*

Oui, pardon!

Je l'aime, monseigneur!

DON RUY GOMEZ.

Vous l'aimez!

A Hernani.

Tremble donc! 1100

Bruit de trompettes au dehors.—Entre le page.

Au page.

Qu'est ce bruit?

LE PAGE. C'est le roi, monseigneur, en personne.
Avec un gros d'archers[□] et son héraut qui sonne.

DOÑA SOL.

Dieu! le roi! Dernier coup!

LE PAGE, *au duc.*

Il demande pourquoi

La porte est close, et veut qu'on ouvre.

DON RUY GOMEZ.

Ouvrez au roi.

Le page s'incline et sort.

DOÑA SOL.

Il est perdu!

*Don Ruy Gomez va à l'un des tableaux, qui est son
propre portrait et le dernier à gauche; il presse un
ressort, le portrait s'ouvre comme une porte, et laisse
voir une cachette pratiquée dans le mur. Il se
tourne vers Hernani.*

DON RUY GOMEZ.

Monsieur, venez ici.

HERNANI.

Ma tête

Est à toi. Livre-la, seigneur. Je la tiens prête.

Je suis ton prisonnier

Il entre dans la cachette. Don Ruy presse de nouveau le ressort, tout se referme, et le portrait revient à sa place.

DOÑA SOL, au duc. Seigneur, pitié pour lui!

LE PAGE, entrant.

Son altesse le roi.

Doña Sol baisse précipitamment son voile. La porte s'ouvre à deux battants. Entre don Carlos en habit de guerre, suivi d'une foule de gentilshommes également armés, de pertuisaniers, d'arquebusiers, d'arbalétriers.

SCÈNE VI

DON RUY GOMEZ, DOÑA SOL, voilée; DON CARLOS; suite.

Don Carlos s'avance à pas lents, la main gauche sur le pommeau de son épée, la droite dans sa poitrine, et fixe sur le vieux duc un œil de défiance et de colère. Le duc va au-devant du roi et le salue profondément.—Silence.—Attente et terreur alentour. Enfin, le roi, arrivé en face du duc, lève brusquement la tête.

DON CARLOS. D'où vient donc aujourd'hui,

Mon cousin, que ta porte est si bien verrouillée?

10 Par les saints! je croyais ta dague plus rouillée!

Et je ne savais pas qu'elle eût hâte à ce point,

Quand nous te venons voir, de reluire à ton poing!

Don Ruy Gomez veut parler, le roi poursuit avec un geste impérieux.

C'est s'y prendre un peu tard pour faire le jeune homme!

Avons-nous des turbans? serait-ce qu'on me nomme

15 Boabdil ou Mahom, et non Carlos, répond!

Pour nous baisser la herse et nous lever le pont?

DON RUY GOMEZ, *s'inclinant.*

Seigneur. . . .

DON CARLOS, *à ses gentilshommes.*

Prenez les clefs! saisissez-vous des portes!

Deux officiers sortent. Plusieurs autres rangent les soldats en triple haie dans la salle, du roi à la grande porte. Don Carlos se retourne vers le duc.

Ah! vous réveillez donc les rébellions mortes?
 Pardieu! si vous prenez de ces airs avec moi,
 Messieurs les ducs, le roi prendra des airs de roi,
 Et j'irai par les monts, de mes mains aguerries,
 Dans leurs nids crénelés tuer les seigneuries!

1120

DON RUY GOMEZ, *se redressant.*

Altesse, les Silva sont loyaux. . . .

DON CARLOS, *l'interrompant.*

Sans détours

Réponds, duc, ou je fais raser tes onze tours!
 De l'incendie éteint il reste une étincelle,
 Des bandits morts il reste un chef.—Qui le recèle?
 C'est toi! Ce Hernani, rebelle empoisonneur,
 Ici, dans ton château, tu le caches!

1125

DON RUY GOMEZ.

Seigneur,

C'est vrai.

DON CARLOS.

Fort bien. Je veux sa tête,—ou bien la tienne.
 Entends-tu, mon cousin?

DON RUY GOMEZ, *s'inclinant.*

Mais qu'à cela ne tienne!

1130

Vous serez satisfait.

Doña Sol cache sa tête dans ses mains et tombe sur le fauteuil.

DON CARLOS, *radouci.*

Ah! tu t'amendes.—Va

Chercher mon prisonnier.

Le duc croise les bras, baisse la tête et reste quelques moments réveur. Le roi et doña Sol l'observent en silence et agités d'émotions contraires. Enfin le duc relève son front, va au roi, lui prend la main, et le mène à pas lents devant le plus ancien des portraits, celui qui commence la galerie à droite.

DON RUY GOMEZ, montrant au roi le vieux portrait.

Celui-ci des Silva

C'est l'ainé, c'est l'aïeul, l'ancêtre, le grand homme!

Don Silvius, qui fut trois fois consul de Rome.

Passant au portrait suivant.

1135 Voici don Galceran de Silva, l'autre Cid!

On lui garde² à Toro, près de Valladolid,

Une châsse dorée où brûlent mille cierges².

Il affranchit Léon du tribut des cent vierges².

Passant à un autre.

—Don Blas,—qui, de lui-même et dans sa bonne foi,

1140 S'exila pour avoir mal conseillé le roi. *A un autre.*

—Christoval.—Au combat d'Escalona, don Sanche²,

Le roi, fuyait à pied, et sur sa plume blanche

Tous les coups s'acharnaient, il cria: Christoval!

Christoval prit la plume et donna son cheval.

A un autre.

1145 —Don Jorge, qui paya la rançon de Ramire²,

Roi d'Aragon.

DON CARLOS, croisant les bras et le regardant de la tête aux pieds.

Pardieu! don Ruy, je vous admire!

Continuez!

DON RUY GOMEZ, passant à un autre.

Voici Ruy Gomez de Silva,

Grand maître de Saint-Jacque et de Calatrava².

Son armure géante irait mal à nos tailles.

1150 Il prit trois cents drapeaux, gagna trente batailles,

Conquit au roi Motril, Antequera, Suez²,

Nijar, et mourut pauvre.—Altesse, saluez.

Il s'incline, se découvre, et passé à un autre. Le roi l'écoute avec une impatience et une colère toujours croissantes.

Près de lui, Gil son fils, cher aux âmes loyales.
Sa main pour un serment valait les mains royales.

A un autre.

—Don Gaspard, de Mendoce et de Silva l'honneur! 1155

Toute noble maison tient à Silva, seigneur.

Sandoval[□] tour à tour nous craint ou nous épouse.

Manrique nous envie et Lara nous jalouse.

Alencastre nous hait. Nous touchons à la fois

Du pied à tous les ducs, du front à tous les rois! 1160

DON CARLOS.

Vous raillez-vous?

DON RUY GOMEZ, *allant à d'autres portraits.*

Voilà don Vasquez, dit le Sage,

Don Jayme, dit le Fort. Un jour, sur son passage,

Il arrêta Zamet[□] et cent maures tout seul.

—J'en passe, et des meilleurs.—

Sur un geste de colère du roi, il passe un grand nombre de tableaux, et vient tout de suite aux trois derniers portraits à gauche du spectateur.

Voici mon noble aïeul.

Il vécut soixante ans, gardant la foi jurée, 1165

Même aux juifs[□].

A l'avant-dernier.

Ce vieillard, cette tête sacrée,

C'est mon père. Il fut grand, quoiqu'il vînt le dernier.

Les maures de Grenade avaient fait prisonnier

Le comte Alvar Giron, son ami. Mais mon père

Prit pour l'aller chercher six cents hommes de guerre; 1170

Il fit tailler en pierre un comte Alvar Giron

Qu'à sa suite il traîna, jurant par son patron

De ne point reculer, que le comte de pierre

Ne tournât front lui-même et n'allât en arrière.

1175 Il combattit, puis vint au comte, et le sauva.

DON CARLOS.

Mon prisonnier !

DON RUY GOMEZ. C'était un Gomez de Silva.

Voilà donc ce qu'on dit quand dans cette demeure

On voit tous ces héros. . . .

DON CARLOS.

Mon prisonnier sur l'heure !

DON RUY GOMEZ.

Il s'incline profondément devant le roi, lui prend la main et le mène devant le dernier portrait, celui qui sert de porte à la cachette où il a fait entrer Hernani. Doña Sol le suit des yeux avec anxiété.— Attente et silence dans l'assistance.

Ce portrait, c'est le mien.—Roi don Carlos, merci !

1180 Car vous voulez qu'on dise en le voyant ici :

“Ce dernier, digne fils d'une race si haute,
Fut un traître et vendit la tête de son hôte !”

Joie de doña Sol. Mouvement de stupeur dans les assistants. Le roi, déconcerté, s'éloigne avec colère, puis reste quelques instants silencieux, les lèvres tremblantes et l'œil enflammé.

DON CARLOS.

Duc, ton château me gêne et je le mettrai bas !

DON RUY GOMEZ.

Car vous me la pairiez, altesse, n'est-ce pas ?

DON CARLOS.

1185 Duc, j'en ferai raser les tours pour tant d'audace,
Et je ferai semer du chanvre sur la place.

DON RUY GOMEZ.

Mieux voir croître du chanvre où ma tour s'éleva
Qu'une tache ronger le vieux nom de Silva.

Aux portraits.

N'est-il pas vrai, vous tous ?

DON CARLOS.

Duc, cette tête est nôtre,

1190 Et tu m'avais promis. . . .

DON RUY GOMEZ.

J'ai promis l'une ou l'autre.

Aux portraits.

N'est-il pas vrai, vous tous?

Montrant sa tête.

Je donne celle-ci.

Au roi.

Prenez-la.

DON CARLOS.

Duc, fort bien. Mais j'y perds, grand merci!
 La tête qu'il me faut est jeune, il faut que morte²
 On la prenne aux cheveux. La tienne! que m'importe?
 Le bourreau la prendrait par les cheveux en vain. 1195
 Tu n'en as pas assez pour lui remplir la main!

DON RUY GOMEZ.

Altesse, pas d'affront! ma tête encore est belle,
 Et vaut bien, que je crois, la tête d'un rebelle.
 La tête d'un Silva, vous êtes dégoûté!

DON CARLOS.

Livrez-nous Hernani!

DON RUY GOMEZ. Seigneur, en vérité,
 J'ai dit. 1200

DON CARLOS, *à sa suite.*

Fouillez partout! et qu'il ne soit point d'aile,
 De cave ni de tour. . . .

DON RUY GOMEZ.

Mon donjon est fidèle
 Comme moi. Seul il sait le secret avec moi.
 Nous le garderons bien tous deux.

DON CARLOS.

Je suis le roi!

DON RUY GOMEZ.

Hors que de mon château démoli pierre à pierre 1205
 On ne fasse ma tombe, on n'aura rien.

DON CARLOS.

Prière,
 Menace, tout est vain!—Livrez-moi le bandit,
 Duc! ou tête et château, j'abattrai tout.

DON RUY GOMEZ.

J'ai dit.

DON CARLOS.

Eh bien donc, au lieu d'une, alors j'aurai deux têtes.

Au duc d'Alcala.

1210 Jorge[□], arrêtez le duc.

DOÑA SOL, *arrachant son voile et se jetant entre le roi, le duc et les gardes.*

Roi don Carlos, vous êtes

Un mauvais roi!

DON CARLOS. Grand Dieu! que vois-je? doña Sol!

DOÑA SOL.

Altesse, tu n'as pas le cœur d'un espagnol!

DON CARLOS, *troublé.*

Madame, pour le roi vous êtes bien sévère.

Il s'approche de doña Sol.

Bas.

C'est vous qui m'avez mis au cœur cette colère.

1215 Un homme devient ange ou monstre en vous touchant.

Ah! quand on est haï, que vite on est méchant!

Si vous aviez voulu, peut-être, ô jeune fille,

J'étais grand, j'eusse été le lion de Castille!

Vous m'en faites le tigre avec votre courroux.

1220 Le voilà qui rugit, madame, taisez-vous!

Doña Sol lui jette un regard. Il s'incline.

Pourtant, j'obéirai.

Se tournant vers le duc.

Mon cousin, je t'estime.

Ton scrupule après tout peut sembler légitime.

Sois fidèle à ton hôte, infidèle à ton roi,

C'est bien, je te fais grâce et suis meilleur que toi.

1225 —J'emmène seulement ta nièce comme otage.

DON RUY GOMEZ.

Seulement!

DOÑA SOL, *interdite.*

Moi, seigneur?

DON CARLOS.

Oui, vous.

DON RUY GOMEZ.

Pas davantage!

O la grande clémence! ô généreux vainqueur,
Qui ménage la tête et torture le cœur!
Belle grâce!

DON CARLOS. Choisis. Doña Sol ou le traître.
Il me faut l'un des deux.

DON RUY GOMEZ.

Ah! vous êtes le maître!

1230

Don Carlos s'approche de doña Sol pour l'emmener.

Elle se réfugie vers don Ruy Gomez.

DOÑA SOL.

Sauvez-moi, monseigneur!

Elle s'arrête.—A part.

Malheureuse, il le faut!

La tête de mon oncle ou l'autre! . . . Moi plutôt!

Au roi.

Je vous suis.

DON CARLOS, *à part.*

Par les saints! l'idée est triomphante!

Il faudra bien enfin s'adoucir, mon infante!

Doña Sol va d'un pas grave et assuré au coffret qui renferme l'écrin, l'ouvre, et y prend le poignard, qu'elle cache dans son sein. Don Carlos vient à elle et lui présente la main.

DON CARLOS, *à doña Sol.*

Qu'emportez-vous là?

DOÑA SOL.

Rien.

DON CARLOS.

Un joyau précieux?

1235

DOÑA SOL.

Oui.

DON CARLOS, *souriant.*

Voyons!

DOÑA SOL. Vous verrez.

Elle lui donne la main et se dispose à le suivre. Don

Ruy Gomez, qui est resté immobile et profondément absorbé dans sa pensée, se retourne et jait quelques pas en criant.

DON RUY GOMEZ.

Doña Sol!—terre et cieux!

Doña Sol!—Puisque l'homme ici n'a point d'entrailles,
A mon aide! croulez, armures et murailles!

Il court au roi.

Laisse-moi mon enfant! je n'ai qu'elle, ô mon roi!

DON CARLOS, *lâchant la main de doña Sol.*

1240 Alors, mon prisonnier!

Le duc baisse la tête et semble en proie à une horrible hésitation; puis il se relève et regarde les portraits en joignant les mains vers eux.

DON RUY GOMEZ.

Ayez pitié de moi,

Vous tous!

Il fait un pas vers la cachette; doña Sol le suit des yeux avec anxiété. Il se retourne vers les portraits.

Oh! voilez-vous! votre regard m'arrête.

Il s'avance en chancelant jusqu'à son portrait, puis se retourne encore vers le roi.

Tu le veux?

DON CARLOS.

Oui.

Le duc lève en tremblant la main vers le ressort.

DOÑA SOL.

Dieu!

DON RUY GOMEZ.

Non!

Il se jette aux genoux du roi.

Par pitié, prends ma tête!

DON CARLOS.

Ta nièce!

DON RUY GOMEZ, *se relevant.*

Prends-la donc! et laisse-moi l'honneur!

DON CARLOS, *saisissant la main de doña Sol tremblante.*

Adieu, duc.

DON RUY GOMEZ.

Au revoir!

Il suit de l'œil le roi, qui se retire lentement avec doña Sol; puis il met la main sur son poignard.

Dieu vous garde, seigneur!

Il revient sur le devant, haletant, immobile, sans plus rien voir ni entendre, l'œil fixe, les bras croisés sur sa poitrine, qui les soulève comme par des mouvements convulsifs. Cependant le roi sort avec doña Sol, et toute la suite des seigneurs sort après lui, deux à deux, gravement et chacun à son rang. Ils se parlent à voix basse entre eux.

DON RUY GOMEZ, à part.

Roi, pendant que tu sors joyeux de ma demeure,
Ma vieille loyauté sort de mon cœur qui pleure.

1245

Il lève les yeux, les promène autour de lui, et voit qu'il est seul. Il court à la muraille, détache deux épées d'une panoplie, les mesure toutes deux, puis les dépose sur une table. Cela fait, il va au portrait, pousse le ressort, la porte cachée se rouvre.

SCÈNE VII

DON RUY GOMEZ, HERNANI.

DON RUY GOMEZ.

Sors.

Hernani paraît à la porte de la cachette. Don Ruy lui montre les deux épées sur la table.

Choisis.—Don Carlos est hors de la maison.

Il s'agit maintenant de me rendre raison.

Choisis. Et faisons vite.—Allons donc! ta main tremble!

HERNANI.

[semble.

Un duel! Nous ne pouvons, vieillard, combattre en- 1250

DON RUY GOMEZ.

Pourquoi donc? As-tu peur? N'es-tu point noble? [fer!
Noble ou non, pour croiser le fer avec le fer,
Tout homme qui m'outrage est assez gentilhomme!

HERNANI.

Vieillard. . . .

DON RUY GOMEZ.

Viens me tuer ou viens mourir, jeune homme.

HERNANI.

1255 Mourir, oui. Vous m'avez sauvé malgré mes vœux.
Donc, ma vie est à vous. Reprenez-la.

DON RUY GOMEZ.

Tu veux?

Aux portraits.

Vous voyez qu'il le veut.

A Hernani.

C'est bon. Fais ta prière.

HERNANI.

Oh! c'est à toi, seigneur, que je fais la dernière.

DON RUY GOMEZ.

Parle à l'autre Seigneur.

HERNANI.

Non, non, à toi! Vieillard,
1260 Frappe-moi. Tout m'est bon, dague, épée ou poignard.
Mais fais-moi, par pitié, cette suprême joie!
Duc, avant de mourir, permets que je la voie!

DON RUY GOMEZ.

La voir!

HERNANI.

Au moins permets que j'entende sa voix
Une dernière fois! rien qu'une seule fois!

DON RUY GOMEZ.

1265 L'entendre!

HERNANI. Oh! je comprends, seigneur, ta jalousie.
Mais déjà par la mort ma jeunesse est saisie,
Pardonne-moi. Veux-tu, dis-moi, que, sans la voir,

S'il le faut, je l'entende? et je mourrai ce soir.
 L'entendre seulement! contente mon envie!
 Mais, oh! qu'avec douceur j'exhalerais ma vie,
 Si tu daignais vouloir qu'avant de fuir aux cieux
 Mon âme allât revoir la sienne dans ses yeux!
 —Je ne lui dirai rien. Tu seras là, mon père.
 Tu me prendras après.

1270

DON RUY GOMEZ, *montrant la cachette encore ouverte.*

Saints du ciel! ce repaire

Est-il donc si profond, si sourd et si perdu,
 Qu'il n'ait entendu rien?

1275

HERNANI.

Je n'ai rien entendu.

DON RUY GOMEZ.

Il a fallu livrer doña Sol ou toi-même.

HERNANI.

A qui, livrée?

DON RUY GOMEZ.

Au roi.

HERNANI.

Vieillard stupide! il l'aime.

DON RUY GOMEZ.

Il l'aime!

HERNANI. Il nous l'enlève! il est notre rival!

DON RUY GOMEZ.

O malédiction!—Mes vassaux! A cheval!

1280

A cheval! poursuivons le ravisseur!

HERNANI.

Écoute.

La vengeance au pied sûr fait moins de bruit en route.

Je t'appartiens. Tu peux me tuer. Mais veux-tu

M'employer à venger ta nièce et sa vertu?

Ma part dans ta vengeance! oh! fais-moi cette grâce,

1285

Et, s'il faut embrasser tes pieds, je les embrasse!

Suivons le roi tous deux. Viens, je serai ton bras,

Je te vengerai, duc. Après, tu me tueras.

DON RUY GOMEZ.

Alors, comme aujourd'hui, te laisseras-tu faire?

HERNANI.

1290 Oui, duc.

DON RUY GOMEZ.

Qu'en jures-tu?

HERNANI.

La tête de mon père.

DON RUY GOMEZ.

Voudras-tu de toi-même un jour t'en souvenir?

HERNANI, *lui présentant le cor qu'il détache de sa ceinture.*

Écoute. Prends ce cor.—Quoi qu'il puisse advenir,
Quand tu voudras, seigneur, quel que soit le lieu, l'heure,
S'il te passe à l'esprit qu'il est temps que je meure,

1295 Viens, sonne de ce cor, et ne prends d'autres soins.

Tout sera fait.

DON RUY GOMEZ, *lui tendant la main.*

Ta main.

Ils se serrent la main.—Aux portraits.

Vous tous, soyez témoins!

ACTE QUATRIEME

LE TOMBEAU

AIX-LA-CHAPELLE

Les caveaux qui renferment le tombeau de Charlemagne à Aix-la-Chapelle. De grandes voûtes d'architecture lombarde. Gros piliers bas, pleins cintres, chapiteaux d'oiseaux et de fleurs. — A droite, le tombeau de Charlemagne avec une petite porte de bronze, basse et cintrée. Une seule lampe suspendue à une clef de voûte en éclaire l'inscription: KAROLVS MAG-NVS. — Il est nuit. On ne voit pas le fond du souterrain; l'œil se perd dans les arcades, les escaliers et les piliers qui s'entre-croisent dans l'ombre.

SCÈNE PREMIÈRE

DON CARLOS, DON RICARDO DE ROXAS, *comte de Casapalma, une lanterne à la main. Grands manteaux, chapeaux rabattus.*

DON RICARDO, *son chapeau à la main.*
C'est ici.

DON CARLOS.

C'est ici que la ligue s'assemble!
Que je vais dans ma main les tenir tous ensemble!
Ah! monsieur l'électeur de Trèves, c'est ici!
Vous leur prêtez ce lieu! Certes, il est bien choisi!

Un noir complot prospère à l'air des catacombes.
Il est bon d'aiguiser les stylets sur des tombes.
Pourtant c'est jouer gros. La tête est de l'enjeu,
Messieurs les assassins ! et nous verrons.—Pardieu !

1305 Ils font bien de choisir pour une telle affaire
Un sépulcre,—ils auront moins de chemin à faire.

A don Ricardo.

Ces caveaux sous le sol s'étendent-ils bien loin ?

DON RICARDO.

Jusques au château fort□.

DON CARLOS.

C'est plus qu'il n'est besoin.

DON RICARDO.

D'autres, de ce côté, vont jusqu'au monastère

1310 D'Altenheim. . . .

DON CARLOS.

Où Rodolphe extermina Lothaire□.

Bien.—Une fois encor, comte, redites-moi

Les noms et les griefs, où, comment, et pourquoi.

DON RICARDO.

Gotha□.

DON CARLOS.

Je sais pourquoi le brave duc conspire.

Il veut un allemand d'Allemagne à l'Empire.

DON RICARDO.

1315 Hohenbourg□.

DON CARLOS. Hohenbourg aimerait mieux, je croi□,
L'enfer avec François que le ciel avec moi.

DON RICARDO.

Don Gil Tellez Giron.

DON CARLOS.

Castille et Notre-Dame !

Il se révolte donc contre son roi, l'infâme !

DON RICARDO.

On dit qu'il vous trouva chez madame Giron

1320 Un soir que vous veniez de le faire baron.

Il veut venger l'honneur de sa tendre compagne.

DON CARLOS.

C'est donc qu'il se révoite alors contre l'Espagne.
—Qui nomme-t-on encore?

DON RICARDO. On cite avec ceux-là
Le révérend Vasquez, évêque d'Avila[□].

DON CARLOS.

Est-ce aussi pour venger la vertu de sa femme?

1825

DON RICARDO.

Puis Guzman de Lara, mécontent, qui réclame
Le collier de votre ordre[□].

DON CARLOS.

Ah! Guzman de Lara!
Si ce n'est qu'un collier qu'il lui faut, il l'aura.

DON RICARDO.

[prête. . . .]
Le duc de Lutzelbourg[□]. Quant aux plans qu'on lui

DON CARLOS.

Le duc de Lutzelbourg est trop grand de la tête.

1830

DON RICARDO.

Juan de Haro, qui veut Astorga[□].

DON CARLOS.

Ces Haro
Ont toujours fait doubler la solde du bourreau.

DON RICARDO.

C'est tout.

DON CARLOS.

Ce ne sont pas toutes mes têtes. Comte,
Cela ne fait que sept, et je n'ai pas mon compte.

DON RICARDO.

Ah! je ne nomme pas quelques bandits, gagés
Par Trêve ou par la France. . . .

1835

DON CARLOS.

Hommes sans préjugés
Dont le poignard, toujours prêt à jouer son rôle,
Tourne aux plus gros écus, comme l'aiguille au pôle!

DON RICARDO.

Pourtant j'ai distingué deux hardis compagnons,
Tous deux nouveaux venus. Un jeune, un vieux.

1840

DON CARLOS.

Leurs noms?

Don Ricardo lève les épaules en signe d'ignorance.

Leur âge?

DON RICARDO.

Le plus jeune a vingt ans.

DON CARLOS.

C'est dommage.

DON RICARDO.

Le vieux, soixante au moins.

DON CARLOS.

L'un n'a pas encor l'âge,

Et l'autre ne l'a plus. Tant pis. J'en prendrai soin.

Le bourreau peut compter sur mon aide au besoin.

1345 Ah! loin que mon épée aux factions soit douce,

Je la lui prêterai si sa hache s'émousse□,Comte, et pour l'élargir, je coudrai, s'il le faut,

Ma pourpre impériale au drap de l'échafaud.

—Mais serai-je empereur seulement?

DON RICARDO.

Le collège□,

1350 A cette heure assemblé, délibère.

DON CARLOS.

Que sais-je?

Ils nommeront François premier, ou leur Saxon,

Leur Frédéric le Sage□!—Ah! Luther a raison,

Tout va mal!—Beaux faiseurs de majestés sacrées!N'acceptant pour raisons que les raisons dorées□!

1355 Un Saxon hérétique! un comte palatin

Imbécile! un primat de Trèves libertin!

—Quant au roi de Bohême, il est pour moi.—Des princes

De Hesse□, plus petits encor que leurs provinces!

De jeunes idiots! des vieillards débauchés!

1360 Des couronnes, fort bien! mais des têtes? cherchez!

Des nains! que je pourrais, concile ridicule,Dans ma peau de lion□emporter comme Hercule!Et qui, démaillotés□du manteau violet,

Auraient la tête encor de moins que Triboulet□!

1365 —Il me manque trois voix, Ricardo! tout me manque!

Oh! je donnerais Gand, Tolède et Salamanque,

Mon ami Ricardo, trois villes à leur choix[□], [voix,
 Pour trois voix, s'ils voulaient! Vois-tu pour ces trois
 Oui, trois de mes cités de Castille ou de Flandre,
 Je les donnerais!—sauf, plus tard, à les reprendre[□]! 1370

*Don Ricardo salue profondément le roi, et met son
 chapeau sur sa tête.*

Vous vous couvrez?

DON RICARDO. Seigneur, vous m'avez tutoyé,
Saluant de nouveau.

Me voilà grand d'Espagne[□].

DON CARLOS, à part. Ah! tu me fais pitié,
 Ambitieux de rien[□]!—Engeance intéressée[□]!
 Comme à travers la nôtre ils suivent leur pensée[□]!
 Basse-cour où le roi, mendié sans pudeur, 1373
 A tous ces affamés émiette la grandeur[□]!

Révant.

Dieu seul et l'empereur sont grands!—et le saint-père[□]!
 Le reste, rois et ducs! qu'est cela?

DON RICARDO. Moi, j'espère
 Qu'ils prendront votre altesse.

DON CARLOS, à part. Altesse! Altesse, moi!
 J'ai du malheur en tout.—S'il fallait rester roi[□]! 1380

DON RICARDO, à part.
 Bast[□]! empereur ou non, me voilà grand d'Espagne.

DON CARLOS.
 Sitôt qu'ils auront fait l'empereur d'Allemagne,
 Quel signal à la ville annoncera son nom?

DON RICARDO.
 Si c'est le duc de Saxe, un seul coup de canon.
 Deux, si c'est le français. Trois, si c'est votre altesse. 1385

DON CARLOS.
 Et cette doña Sol! Tout m'irrite et me blesse!
 Comte, si je suis fait empereur, par hasard,
 Cours la chercher. Peut-être on voudra d'un césar[□]!

DON RICARDO, *souriant*.
Votre altesse est bien bonne!

DON CARLOS, *l'interrompant avec hauteur*.

Ah! là dessus, silence!

390 Je n'ai point dit encor ce que je veux qu'on pense.

—Quand saura-t-on le nom de l'élu?

DON RICARDO.

Mais, je crois,

Dans une heure au plus tard.

DON CARLOS.

Oh! trois voix! rien que trois!

—Mais écrasons d'abord ce ramas qui conspire,
Et nous verrons après à qui sera l'empire.

Il compte sur ses doigts et frappe du pied.

395 Toujours trois voix de moins! Ah! ce sont eux qui l'ont!

—Ce Corneille Agrippa[□] pourtant en sait bien long!

Dans l'océan céleste il a vu treize étoiles[□]

Vers la mienne du nord venir à pleines voiles.

J'aurai l'empire, allons!—Mais d'autre part on dit

1400 Que l'abbé Jean Trithème[□] à François l'a prédit.

—J'aurais dû, pour mieux voir ma fortune éclaircie,

Avec quelque armement aider la prophétie!

Toutes prédictions du sorcier le plus fin

Viennent bien mieux à terme et font meilleure fin

1405 Quand une bonne armée, avec canons et piques,

Gens de pied, de cheval, fanfares et musiques,

Prête à montrer la route au sort qui veut broncher,

Leur sert de sage-femme et les fait accoucher.

Lequel vaut mieux, Corneille Agrippa? Jean Trithème?

1410 Celui dont une armée explique le système,

Qui met un fer de lance[□] au bout de ce qu'il dit,

Et compte maint soudard[□], lansquenets[□] ou bandit,

Dont l'estoc[□], refaisant la fortune imparfaite,

Taille l'événement au plaisir du prophète.

1415 —Pauvres fous! qui, l'œil fier, le front haut, visent droit

A l'empire du monde et disent: J'ai mon droit!

Ils ont force canons[□], rangés en longues files,

Dont le souffle embrasé ferait fondre des villes,

Ils ont vaisseaux, soldats, chevaux, et vous croyez
 Qu'ils vont marcher au but sur les peuples broyés . . . 1420
 Bast! au grand carrefour de la fortune humaine,
 Qui mieux encor qu'au trône, à l'abîme nous mène,
 A peine ils font trois pas, qu'indécis, incertains,
 Tâchant en vain de lire au livre des destins,
 Ils hésitent, peu sûrs d'eux-même, et dans le doute 1425
 Au nécromant du coin vont demander leur route!

A don Ricardo.

—Va-t'en. C'est l'heure où vont venir les conjurés.
 Ah! la clef du tombeau?

DON RICARDO, *remettant une clef au roi.*

Seigneur, vous songerez

Au comte de Limbourg, gardien capitulaire,
 Qui me l'a confiée et fait tout pour vous plaire. 1430

DON CARLOS, *le congédiant.*

Fais tout ce que j'ai dit! tout!

DON RICARDO, *s'inclinant.* J'y vais de ce pas,
 Altesse!

DON CARLOS.

Il faut trois coups de canon, n'est-ce pas?

Don Ricardo s'incline et sort.

*Carlos, resté seul, tombe dans une profonde rêverie.
 Ses bras se croisent, sa tête fléchit sur sa poitrine;
 puis il se relève et se tourne vers le tombeau.*

SCÈNE II

DON CARLOS, *seul.*

Charlemagne, pardon! ces voûtes solitaires
 Ne devraient répéter que paroles austères.
 Tu t'indignes sans doute à ce bourdonnement
 Que nos ambitions font sur ton monument. 1435
 —Charlemagne est ici! Comment, sépulcre sombre,

Peux-tu sans éclater contenir si grande ombre?
Es-tu bien là, géant d'un monde créateur[□],
1440 Et t'y peux-tu coucher de toute ta hauteur?
—Ah! c'est un beau spectacle à ravir la pensée
Que l'Europe ainsi faite et comme il l'a laissée!
Un édifice, avec deux hommes au sommet,
Deux chefs élus auxquels tout roi né se soumet.
1445 Presque tous les états, duchés, fiefs militaires,
Royaumes, marquisats, tous sont héréditaires;
Mais le peuple a parfois son pape ou son César,
Tout marche, et le hasard corrige le hasard.
De là vient l'équilibre, et toujours l'ordre éclate.
1450 Électeurs de drap d'or, cardinaux d'écarlate,
Double sénat[□] sacré dont la terre s'émeut,
Ne sont là qu'en parade, et Dieu veut ce qu'il veut.
Qu'une idée[□], au besoin des temps, un jour éclore,
Elle grandit[□], va, court, se mêle à toute chose,
1455 Se fait homme, saisit les cœurs, creuse un sillon;
Maint roi la foule aux pieds ou lui met un bâillon;
Mais qu'elle entre[□] un matin à la diète, au conclave,
Et tous les rois soudain verront[□] l'idée esclave,
Sur leurs têtes de rois que ses pieds courberont,
1460 Surgir, le globe[□] en main ou la tiare au front.
Le pape et l'empereur sont tout. Rien n'est sur terre
Que pour eux et par eux. Un suprême mystère
Vit en eux, ét le ciel, dont ils ont tous les droits,
Leur fait un grand festin des peuples et des rois,
1465 Et les tient sous sa nue, où son tonnerre gronde,
Seuls, assis à la table où Dieu leur sert le monde.
Tête à tête ils sont là, réglant et retranchant,
Arrangeant l'univers comme un faucheur son champ.
Tout se passe entre eux deux. Les rois sont à la porte,
1470 Respirant la vapeur des mets que l'on apporte,
Regardant à la vitre, attentifs, ennuyés,
Et se haussant, pour voir, sur la pointe des pieds.
Le monde au-dessous d'eux s'échelonne et se groupe.
Ils font et défont. L'un délie et l'autre coupe[□].

L'un est la vérité, l'autre est la force. Ils ont 1475
 Leur raison en eux-même, et sont parce qu'ils sont.
 Quand ils sortent, tous deux égaux, du sanctuaire,
 L'un dans sa pourpre, et l'autre avec son blanc suaire[□],
 L'univers ébloui contemple avec terreur
 Ces deux moitiés de Dieu, le pape et l'empereur. 1480
 —L'empereur ! l'empereur ! être empereur !—O rage,
 Ne pas l'être ! et sentir son cœur plein de courage !—
 Qu'il fut heureux celui qui dort dans ce tombeau !
 Qu'il fut grand ! De son temps c'était encor plus beau.
 Le pape et l'empereur ! ce n'était plus deux hommes[□]. 1485
 Pierre et César ! en eux accouplant les deux Romes,
 Fécondant l'une et l'autre en un mystique hymen,
 Redonnant une forme, une âme au genre humain,
 Faisant refondre en bloc peuples et pêle-mêle
 Royaumes, pour en faire une Europe nouvelle, 1490
 Et tous deux remettant au moule de leur main
 Le bronze qui restait du vieux monde romain !
 Oh ! quel destin !—Pourtant cette tombe est la sienne !
 Tout est-il donc si peu que ce soit là qu'on vienne ?
 Quoi donc ! avoir été prince, empereur et roi ! 1495
 Avoir été l'épée, avoir été la loi !
 Géant, pour piédestal avoir eu l'Allemagne !
 Quoi ! pour titre César et pour nom Charlemagne !
 Avoir été plus grand qu'Annibal[□], qu'Attila[□],
 Aussi grand que le monde ! . . . et que tout tienne là ! 1500
 Ah ! briguez donc l'empire, et voyez la poussière[□]
 Que fait un empereur ! Couvrez la terre entière
 De bruit et de tumulte ; élevez, bâtissez
 Votre empire, et jamais ne dites[□] : C'est assez !
 Taillez à larges pans[□] un édifice immense ! 1505
 Savez-vous ce qu'un jour il en reste ? ô démenace !
 Cette pierre ! Et du titre et du nom triomphants ?
 Quelques lettres à faire épeler des enfants[□] !
 Si haut que soit le but où votre orgueil aspire,
 Voilà le dernier terme ! . . . —Oh ! l'empire ! l'empire ! 1510
 Que m'importe ? j'y touche, et le trouve à mon gré.

Quelque chose me dit : Tu l'auras !—Je l'aurai.—
Si je l'avais ! . . . —O ciel ! être ce qui commence !
Seul, debout, au plus haut de la spirale immense !

515 D'une foule d'états l'un sur l'autre étagés
Être la clef de voûte, et voir sous soi rangés
Les rois, et sur leur tête essuyer ses sandales[□] ;
Voir au-dessous des rois les maisons féodales,
Margraves, cardinaux, doges, ducs à fleurons[□] ;
520 Puis évêques, abbés, chefs de clans, hauts barons ;
Puis clercs[□] et soldats ; puis, loin du faite où nous sommes,
Dans l'ombre, tout au fond de l'abîme,—les hommes.
—Les hommes ! c'est-à-dire une foule, une mer,
Un grand bruit, pleurs et cris, parfois un rire amer,
525 Plainte qui, réveillant la terre qui s'effare,
A travers tant d'échos nous arrive fanfare[□] !
Les hommes !—Des cités, des tours, un vaste essaim,[□]
De hauts clochers d'église à sonner le tocsin !—

Révant.

Base de nations[□] portant sur leurs épaules
530 La pyramide énorme appuyée aux deux pôles[□],
Flots vivants[□], qui toujours l'étreignant de leurs plis,
La balancent, branlante, à leur vaste roulis,
Font tout changer de place et, sur ses hautes zones,
Comme des escabeaux font chanceler les trônes,
535 Si bien que tous les rois, cessant leurs vains débats,
Lèvent les yeux au ciel . . . Rois ! regardez en bas !
—Ah ! le peuple[□] !—océan !—onde sans cesse émue,
Où l'on ne jette rien sans que tout ne remue !
Vague qui broie[□] un trône et qui berce un tombeau !
540 Miroir où rarement un roi se voit en beau !
Ah ! si l'on regardait parfois dans ce flot sombre,
On y verrait au fond des empires sans nombre,
Grands vaisseaux naufragés, que son flux et reflux
Roule, et qui le gênaient, et qu'il ne connaît plus !
545 —Gouverner tout cela !—Monter, si l'on vous nomme,
A ce faite ! Y monter, sachant qu'on n'est qu'un homme^c !
Avoir l'abîme là ! . . . —Pourvu qu'en ce moment

Il n'aille pas me prendre un éblouissement!
 Oh! d'états et de rois mouvante pyramide,
 Ton faite est bien étroit! Malheur au pied timide! 1550
 A qui me retiendrais-je? Oh! si j'allais faillir
 En sentant sous mes pieds le monde tressaillir!
 En sentant vivre, sourdre et palpiter la terre! [faire?
 —Puis, quand j'aurai ce globe entre mes mains, qu'en
 Le pourrai-je porter seulement? Qu'ai-je en moi? 1555
 Etre empereur, mon Dieu! j'avais trop d'être roi!
 Certes, il n'est qu'un mortel de race peu commune
 Dont puisse s'élargir l'âme avec la fortune.
 Mais, moi! qui me fera grand? qui sera ma loi?
 Qui me conseillera?

Il tombe à deux genoux devant le tombeau.

Charlemagne! c'est toi! 1560

Ah! puisque Dieu, pour qui tout obstacle s'efface,
 Prend nos deux majestés et les met face à face,
 Verse-moi dans le cœur, du fond de ce tombeau,
 Quelque chose de grand, de sublime et de beau!
 Oh! par tous ses côtés fais-moi voir toute chose. 1565
 Montre-moi que le monde est petit, car je n'ose
 Y toucher. Montre-moi que sur cette Babel
 Qui du pâtre à César va montant jusqu'au ciel,
 Chacun en son degré se complaît et s'admire,
 Voit l'autre par-dessous et se retient d'en rire. 1570
 Apprends-moi tes secrets de vaincre et de régner,
 Et dis-moi qu'il vaut mieux punir que pardonner!
 —N'est-ce pas?—S'il est vrai qu'en son lit solitaire
 Parfois une grande ombre au bruit que fait la terre
 S'éveille, et que soudain son tombeau large et clair 1575
 S'entr'ouvre, et dans la nuit jette au monde un éclair,
 Si cette chose est vraie, empereur d'Allemagne,
 Oh! dis-moi ce qu'on peut faire après Charlemagne!
 Parle! dût en parlant ton souffle souverain
 Me briser sur le front cette porte d'airain! 1580
 Ou plutôt, laisse-moi seul dans ton sanctuaire
 Entrer, laisse-moi voir ta face mortuaire,

Ne me repousse pas d'un souffle d'aigilons,
 Sur ton chevet de pierre accoude-toi. Parlons.

85 Oui, dusses-tu me dire, avec ta voix fatale,
 De ces choses qui font l'œil sombre et le front pâle!
 Parle, et n'aveugle pas ton fils épouvanté,
 Car ta tombe sans doute est pleine de clarté!
 Ou, si tu ne dis rien, laisse en ta paix profonde
 90 Carlos étudier ta tête comme un monde;
 Laisse qu'il te mesure à loisir, ô géant.
 Car rien n'est ici-bas si grand que ton néant!
 Que la cendre, à défaut de l'ombre, me conseille!

Il approche la clef de la serrure.

Entrons.

Il recule.

Dieu! s'il allait me parler à l'oreille!

95 S'il était là, debout et marchant à pas lents!

Si j'allais ressortir avec des cheveux blancs!

Entrons toujours!

Bruit de pas.

On vient. Qui donc ose à cette heure,

Hors moi, d'un pareil mort éveiller la demeure?

Qui donc?

Le bruit s'approche.

Ah! j'oubliais! ce sont mes assassins.

100 Entrons!

Il ouvre la porte du tombeau, qu'il referme sur lui. —

*Entrent plusieurs hommes marchant à pas sourds,
 cachés sous leurs manteaux et leurs chapeaux.*

SCÈNE III

LES CONJURÉS.

Ils vont les uns aux autres, en se prenant la main et en échangeant quelques paroles à voix basse.

PREMIER CONJURÉ, *portant seul une torche allumée.*
Ad augusta.

DEUXIÈME CONJURÉ. *Per angustā.*

PREMIER CONJURÉ.
 Nous protégent.

Les saints

TROISIÈME CONJURÉ.

Les morts nous servent.

PREMIER CONJURÉ.

Dieu nous garde.
Bruit de pas dans l'ombre.

DEUXIÈME CONJURÉ.
 Qui vive?

VOIX DANS L'OMBRE.

Ad augusta.

DEUXIÈME CONJURÉ. *Per angustā.*

Entrent de nouveaux conjurés.—Bruit de pas.

PREMIER CONJURÉ, *au troisième.*
 Il vient encor quelqu'un.

Regarde;

TROISIÈME CONJURÉ. Qui vive?

VOIX DANS L'OMBRE.

Ad augusta.

TROISIÈME CONJURÉ.

Per angustā.

Entrent de nouveaux conjurés, qui échangent des signes de main avec tous les autres.

PREMIER CONJURÉ.

C'est bien, nous voilà tous.—Gotha,
 Fais le rapport.—Amis, l'ombre attend la lumière.

Tous les conjurés s'asseyent en demi-cercle sur des

tombeaux. Le premier conjuré passe tour à tour devant tous, et chacun allume à sa torche une cire qu'il tient à la main. Puis le premier conjuré va s'asseoir en silence sur une tombe au centre du cercle et plus haute que les autres.

LE DUC DE GOTHA, *se levant.*

Amis, Charles d'Espagne, étranger par sa mère²,
Prétend au saint-empire.

PREMIER CONJURÉ. Il aura le tombeau.

LE DUC DE GOTHA.

Il jette sa torche à terre et l'écrase du pied.

Qu'il en soit de son front comme de ce flambeau!

TOUS.

Que ce soit!

PREMIER CONJURÉ.

Mort à lui!

LE DUC DE GOTHA. Qu'il meure!

TOUS.

Qu'on l'immoie!

DON JUAN DE HARO.

10 Son père est allemand.

LE DUC DE LUTZELBOURG.

Sa mère est espagnole.

LE DUC DE GOTHA.

Il n'est plus espagnol et n'est pas allemand.

Mort!

UN CONJURÉ.

Si les électeurs allaient en ce moment

Le nommer empereur?

PREMIER CONJURÉ. Eux! lui! jamais!

DON GIL TELLEZ GIRON.

Qu'importe?

Amis! frappons la tête et la couronne est morte!

PREMIER CONJURÉ.

15 S'il a le saint-empire, il devient, quel qu'il soit,
Très auguste, et Dieu seul peut le toucher du doigt.

LE DUC DE GOTHHA.

Le plus sûr, c'est qu'avant d'être auguste il expire.

PREMIER CONJURÉ.

On ne l'élira point!

TOUS.

Il n'aura pas l'empire!

PREMIER CONJURÉ.

Combien faut-il de bras pour le mettre au linceul?

TOUS.

Un seul.

PREMIER CONJURÉ.

Combien faut-il de coups au cœur?

TOUS.

Un seul. 1620

PREMIER CONJURÉ.

Qui frappera?

TOUS.

Nous tous.

PREMIER CONJURÉ.

La victime est un traître.

Ils font un empereur; nous, faisons un grand prêtre.

Tirons au sort.

*Tous les conjurés écrivent leurs noms sur leurs ta-
blettes, déchirent la feuille, la roulent, et vont l'un
après l'autre la jeter dans l'urne d'un tombeau.—*

Puis le premier conjuré dit:

Prions.

Tous s'agenouillent. Le premier conjuré se lève et dit:

Que l'élu croie en Dieu, *tellement*

Frappe comme un romain, meure comme un hébreu! *dit*

Il faut qu'il brave roue et tenailles mordantes, 162

Qu'il chante aux chevaux, rie aux lampes ardentes,

Enfin que pour tuer et mourir, résigné,

Il fasse tout!

Il tire un des parchemins de l'urne.

TOUS.

Quel nom?

PREMIER CONJURÉ, à haute voix.

Hernani.

HERNANI, sortant de la foule des conjurés.

J'ai gagné!

—Je te tiens, toi que j'ai si longtemps poursuivie,
330 Vengeance!

DON RUY GOMEZ, *perçant la foule et prenant Hernani à part.*

Oh! cède-moi ce coup!

HERNANI. Non, sur ma vie!
Oh! ne m'enviez pas ma fortune, seigneur!
C'est la première fois qu'il m'arrive bonheur.

DON RUY GOMEZ.

Tu n'as rien. Eh bien, tout, *fiefs*, châteaux, vasselages
Cent mille paysans dans mes trois cents villages,
335 Pour ce coup à frapper je te les donne, ami!

HERNANI.

Non!

LE DUC DE GOTHA.

Ton bras porterait un coup moins affermi,
Vieillard!

DON RUY GOMEZ.

Arrière, vous! sinon le bras, j'ai l'âme.
Aux *rouilles* du fourreau ne jugez point la lame.

A Hernani.

Tu m'appartiens!

HERNANI. Ma vie à vous! la sienne à moi.

DON RUY GOMEZ, *tirant le cor de sa ceinture.*

1640 Eh bien, écoute, ami. Je te rends ce cor.

HERNANI, *ébranlé.*

Quoi!

La vie?—Eh! que m'importe? Ah! je tiens ma vengeance!
Avec Dieu dans ceci je suis d'intelligence.
J'ai mon père à venger . . . peut-être plus encor!
—Elle, me la rends-tu?

DON RUY GOMEZ. Jamais! Je rends ce cor.

HERNANI.

1645 Non!

DON RUY GOMEZ.

Réfléchis, enfant!

HERNANI.

Duc, laisse-moi ma proie.

DON RUY GOMEZ.

Eh bien! maudit sois-tu de m'ôter cette joie!*Il remet le cor à sa ceinture.*PREMIER CONJURÉ, à *Hernani*.

Frère! avant qu'on ait pu l'élire, il serait bien

D'attendre dès ce soir Carlos. . . .

HERNANI.

Ne craignez rien!

Je sais comment on pousse un homme dans la tombe.

PREMIER CONJURÉ.

Que toute trahison sur le traître retombe,

Et Dieu soit avec vous!—Nous, comtes et barons,

S'il périt sans tuer, continuons! Jurons

De frapper tour à tour et sans nous y soustraire

Carlos qui doit mourir.

TOUS, *tirant leurs épées.*

Jurons!

LE DUC DE GOTHA, *au premier conjuré.*

Sur quoi, mon frère?

DON RUY GOMEZ, *retourne son épée, la prend par la
pointe et l'élève au-dessus de sa tête.*

Jurons sur cette croix!

TOUS, *élevant leurs épées.* Qu'il meure impénitent! 1655*On entend un coup de canon éloigné. Tous s'arrêtent
en silence.—La porte du tombeau s'entr'ouvre. Don
Carlos paraît sur le seuil. Pâle, il écoute.—Un
second coup.—Un troisième coup.—Il ouvre tout à
fait la porte du tombeau, mais sans faire un pas,
debout et immobile sur le seuil.*

SCÈNE IV

LES CONJURÉS, DON CARLOS; *puis* DON RICARDO, seigneurs, gardes; LE ROI DE BOHÈME, LE DUC DE BAVIÈRE; *puis* DOÑA SOL.

DON CARLOS.

Messieurs, allez plus loin ! l'empereur vous entend.

Tous les flambeaux s'éteignent à la fois.—Profond silence.—Il fait un pas dans les ténèbres, si épaisses qu'on y distingue à peine les conjurés muets et immobiles.

Silence et nuit ! l'essaim en sort et s'y replonge.

Croyez-vous que ceci va passer comme un songe,

Et que je vous prendrai, n'ayant plus vos flambeaux,

1660 Pour des hommes de pierre assis sur leurs tombeaux ?

Vous parliez tout à l'heure assez haut, mes statues !

Allons ! relevez donc vos têtes abattues,

Car voici Charles-Quint[□] ! Frappez, faites un pas !

Voyons, osez-vous ?—Non, vous n'oserez pas.

1665 Vos torches flamboyaient sanglantes sous ces voûtes.

Mon souffle a donc suffi pour les éteindre toutes !

Mais voyez, et tournez vos yeux irrésolus,

Si j'en éteins beaucoup, j'en allume encor plus.

Il frappe de la clef de fer sur la porte de bronze du tombeau. A ce bruit, toutes les profondeurs du souterrain se remplissent de soldats portant des torches et des pertuisanes. A leur tête, le duc d'Alcala, le marquis d'Almuñan.

Accourez, mes faucons, j'ai le nid, j'ai la proie !

Aux conjurés.

1670 J'illumine à mon tour. Le sépulcre flamboie,

Regardez !

Aux soldats.

Venez tous, car le crime est flagrant.

HERNANI, *regardant les soldats.*

A la bonne heure! Seul il me semblait trop grand.
C'est bien. J'ai cru d'abord que c'était Charlemagne.
Ce n'est que Charles-Quint.

DON CARLOS, *au duc d'Alcala.*

Connétable d'Espagne!

Au marquis d'Almuñan.

Amiral de Castille, ici!—Désarmez-les.

1675

On entoure les conjurés et on les désarme.

DON RICARDO, *accourant et s'inclinant jusqu'à terre.*
Majesté!

DON CARLOS.

Je te fais alcade du palais.

DON RICARDO, *s'inclinant de nouveau.*
Deux électeurs, au nom de la chambre dorée
Viennent complimenter la majesté sacrée.

DON CARLOS.

Qu'ils entrent.

Bas à Ricardo.

Dofia Sol.

Ricardo salue et sort. Entrent, avec flambeaux et fanfares, le roi de Bohême et le duc de Bavière, tout en drap d'or, couronnes en tête.—Nombreux cortège de seigneurs allemands, portant la bannière de l'empire, l'aigle à deux têtes, avec l'écusson d'Espagne au milieu.—Les soldats s'écartent, se rangent en haie, et font passage aux deux électeurs, jusqu'à l'empereur, qu'ils saluent profondément, et qui leur rend leur salut en soulevant son chapeau.

LE DUC DE BAVIÈRE.

Charles! roi des romains,
Majesté très sacrée, empereur! dans vos mains
Le monde est maintenant, car vous avez l'empire.
Il est à vous, ce trône où tout monarque aspire!
Frédéric, duc de Saxe, y fut d'abord élu,
Mais, vous jugeant plus digne, il n'en a pas voulu.

1680

*Charles! roi des romains
Majesté très sacrée, empereur!
Le monde est maintenant, car vous avez l'empire.
Il est à vous, ce trône où tout monarque aspire!
Frédéric, duc de Saxe, y fut d'abord élu,
Mais, vous jugeant plus digne, il n'en a pas voulu.*

1685 Venez donc recevoir la couronne et le globe.
Le saint-empire, ô roi, vous revêt de la robe,
Il vous arme du glaive, et vous êtes très grand.

DON CARLOS.

J'irai remercier le collège en rentrant.
Allez, messieurs. Merci, mon frère de Bohême,
1690 Mon cousin de Bavière. Allez. J'irai moi-même.

LE ROI DE BOHÊME.

Charles, du nom d'amais nos aïeux se nomaient,
Mon père aimait ton père, et leurs pères s'aimaient.
Charles, si jeune en butte aux fortunes contraires,
Dis, veux-tu que je sois ton frère entre tes frères?
1695 Je t'ai vu tout enfant, et ne puis oublier . . .

DON CARLOS, *l'interrompant*.

Roi de Bohême! eh bien, vous êtes familier!

*Il lui présente sa main à baiser, ainsi qu'au duc de
Bavière, puis congédie les deux électeurs, qui le
saluent profondément.*

Allez!

Sortent les deux électeurs avec leur cortège.

LA FOULE.

Vivat[□]! *Long écho.*

DON CARLOS, *à part*.

J'y suis! et tout m'a fait passage!

Empereur! au refus de Frédéric le Sage!

Entre doña Sol conduite par Ricardo[□].

DOÑA SOL.

Des soldats! l'empereur! O ciel! coup imprévu!
1700 Hernani!

HERNANI. Doña Sol!

DON RUY GOMEZ, *à côté d'Hernani, à part*.

Elle ne m'a point vu!

*Doña Sol court à Hernani. Il la fait reculer d'un
regard de défiance.*

DON CARLOS, *au duc d'Alcala.*

Ne prenez que ce qui peut être duc ou comte.

Le reste. . . .

Don Ruy Gomez, le duc de Lutzelbourg, le duc de Gotha, don Juan de Haro, don Guzman de Lara, don Tellez Giron, le baron de Hohenbourg, se séparent du groupe des conjurés, parmi lesquels est resté Hernani.—Le duc d'Alcala les entoure étroitement de gardes.

DOÑA SOL, *à part.*

Il est sauvé!

HERNANI, *sortant du groupe des conjurés.*

Je prétends qu'on me compte!

A don Carlos.

Puisqu'il s'agit de hache ici, que Hernani,

1720 Pâtre obscur, sous tes pieds passerait impuni,
Puisque son front n'est plus au niveau de ton glaive,
Puisqu'il faut être grand pour mourir, je me lève.

Dieu qui donne le sceptre et qui te le donna

M'a fait duc de Segorbe et duc de Cardona[□],

1725 Marquis de Monroy, comte Albatera, vicomte
De Gor, seigneur de lieux dont j'ignore le compte.

Je suis Jean d'Aragon, grand maître d'Avis[□], né

Dans l'exil, fils proscrit d'un père assassiné

Par sentence du tien, roi Carlos de Castille!

1730 Le meurtre est entre nous affaire de famille.

Vous avez l'échafaud, nous avons le poignard.

Donc, le ciel m'a fait duc, et l'exil montagnard.

Mais puisque j'ai sans fruit aiguisé mon épée

Sur les monts et dans l'eau des torrents retrempée,

Il met son chapeau.

Aux autres conjurés.

1735 Couvrons-nous, grands d'Espagne!

Tous les espagnols se couvrent.

A don Carlos.

Oui, nos têtes, ô roi,

Ont le droit de tomber couvertes devant toi!

Aux prisonniers.

—Silva, Haro, Lara, gens de titre et de race,
Place à Jean d'Aragon! ducs et comtes, ma place!

Aux courtisans et aux gardes.

Je suis Jean d'Aragon, roi, bourreaux et valets!
Et si vos échafauds sont petits, changez-les!

1740

Il vient se joindre au groupe des seigneurs prisonniers.

DOÑA SOL.

Ciel!

DON CARLOS.

En effet, j'avais oublié cette histoire.

HERNANI.

Celui dont le flanc saigne a meilleure mémoire.
L'affront que l'offenseur oublie en insensé
Vit, et toujours remue au cœur de l'offensé.

DON CARLOS.

Donc je suis, c'est un titre à n'en point vouloir d'autres,
Fils de pères qui font choir la tête des vôtres!

1745

DOÑA SOL, *se jetant à genoux devant l'empereur.*

Sire, pardon! pitié! Sire, soyez clément!

Ou frappez-nous tous deux, car il est mon amant,
Mon époux! En lui seul je respire. Oh! je tremble.

Sire, ayez la pitié de nous tuer ensemble!

1750

Majesté! je me traîne à vos sacrés genoux!

Je l'aime! Il est à moi, comme l'empire à vous!

Oh! grâce!

Don Carlos la regarde immobile.

Quel penser sinistre vous absorbe?

DON CARLOS.

Allons! relevez-vous, duchesse de Segorbe,
Comtesse Albatera, marquise de Monroy. . . .

1755

A Hernani.

—Tes autres noms, don Juan?

HERNANI.

Qui parle ainsi? le roi?

DON CARLOS.

Non, l'empereur.

DOÑA SOL, *se relevant.*

Grand Dieu!

DON CARLOS, *la montrant à Hernani.*

Duc, voilà ton épouse.

HERNANI, *les yeux au ciel, et doña Sol dans ses bras.*
Juste Dieu!

DON CARLOS, *à don Ruy Gomez.*

Mon cousin, ta noblesse est jalouse,
Je sais. Mais Aragon peut épouser Silva.

DON RUY GOMEZ, *sombre.*

1760 Ce n'est pas ma noblesse.

HERNANI, *regardant doña Sol avec amour et la tenant embrassée.*

Oh! ma haine s'en va!

Il jette son poignard.

DON RUY GOMEZ, *à part, les regardant tous deux.*

Éclaterai-je? oh! non! Fol amour! douleur folle!

Tu leur ferais pitié, vieille tête espagnole!

Vieillard, brûle sans flamme, aime et souffre en secret,

Laisse ronger ton cœur. Pas un cri. L'on rirait.

DOÑA SOL, *dans les bras d'Hernani.*

1765 O mon duc!

HERNANI. Je n'ai plus que de l'amour dans l'âme.

DOÑA SOL.

O bonheur!

DON CARLOS, *à part, la main dans sa poitrine.*

Éteins-toi, cœur jeune et plein de flamme!

Laisse régner l'esprit, que longtemps tu troublas.

Tes amours désormais, tes maîtresses, hélas!

C'est l'Allemagne, c'est la Flandre, c'est l'Espagne.

L'œil fixé sur sa bannière.

L'empereur est pareil à l'aigle, sa compagne.
A la place du cœur il n'a qu'un écusson□.

1770

HERNANI.

Ah! vous êtes César!

DON CARLOS, à *Hernani*.

De ta noble maison,
Don Juan, ton cœur est digne.

Montrant doña Sol.
Il est digne aussi d'elle.

—A genoux, duc!

*Hernani s'agenouille. Don Carlos détache sa toison
d'or et la lui passe au cou.*

Reçois ce collier.

*Don Carlos tire son épée et l'en frappe trois fois sur
l'épaule.*

Sois fidèle!

Par saint Étienne□, duc, je te fais chevalier.

1775

Il le relève et l'embrasse.

Mais tu l'as, le plus doux et le plus beau collier,
Celui que je n'ai pas, qui manque au rang suprême,
Les deux bras d'une femme aimée et qui vous aime!
Ah! tu vas être heureux; moi, je suis empereur.

Aux conjurés.

Je ne sais plus vos noms, messieurs. Haine et fureur, 1780
Je veux tout oublier. Allez, je vous pardonne!
C'est la leçon qu'au monde il convient que je donne.
Ce n'est pas vainement qu'à Charles premier, roi,
L'empereur Charles-Quint succède, et qu'une loi
Change, aux yeux de l'Europe, orpheline éplorée, 1785
L'altesse catholique en majesté sacrée.

Les conjurés tombent à genoux.

LES CONJURÉS.

Gloire à Carlos!

DON RUY GOMEZ, à *don Carlos*.

Moi seul je reste condamné.

DON CARLOS.

Et moi□!

DON RUY GOMEZ, *à part.*

Mais, comme lui, je n'ai point pardonné!

HERNANI.

Qui donc nous change tous ainsi?

TOUS, *soldats, conjurés, seigneurs.*

Vive Allemagne!

1790 Honneur à Charles-Quint!

DON CARLOS, *se tournant vers le tombeau.*

Honneur à Charlemagne!

Laissez-nous seuls tous deux.

Tous sortent.

SCÈNE V.

DON CARLOS, *seul.*

Il s'incline devant le tombeau.

seul aride

Es-tu content de moi?

Ai-je bien dépouillé les misères du roi[□], *le roi qui fut*
Charlemagne? Empereur, suis-je bien un autre homme?

Puis-je accoupler mon casque à la mitre de Rome[□]? *je n'ai pas*

1795 Aux fortunes du monde ai-je droit de toucher?

Ai-je un pied sûr et ferme, et qui puisse marcher

Dans ce sentier, semé des ruines vandales,

Que tu nous as battu de tes larges sandales?

Ai-je bien à ta flamme allumé mon flambeau?

1800 Ai-je compris la voix qui parle en ton tombeau?

—Ah! j'étais seul, perdu, seul devant un empire,

Tout un monde qui hurle, et menace, et conspire,

Le danois à punir[□], le saint-père à payer, *le saint-père*

Venise, Soliman[□], Luther, François premier,

1805 Mille poignards jaloux luisant déjà dans l'ombre,

Des piéges, des écueils, des ennemis sans nombre,

Vingt peuples dont un seul ferait peur à vingt rois,

Tout pressé, tout pressant, tout à faire à la fois,

Je t'ai crié:—Par où faut-il que je commence?

1810 Et tu m'as répondu:—Mon fils, par la clémence!

ACTE CINQUIÈME

LA NOCE

SARAGOSSE

Une terrasse du palais d'Aragon. Au fond, la rampe d'un escalier qui s'enfonce dans le jardin. A droite et à gauche, deux portes donnant sur une terrasse, que ferme une balustrade surmontée de deux rangs d'arcades moresques, au-dessus et au travers desquelles on voit les jardins du palais, les jets d'eau dans l'ombre, les bosquets avec les lumières qui s'y promènent, et au fond les faîtes gothiques et arabes du palais illuminé. Il est nuit. On entend des fanfares éloignées. Des masques, des dominos, épars, isolés, ou groupés, traversent çà et là la terrasse. Sur le devant, un groupe de jeunes seigneurs, les masques à la main, riant et causant à grand bruit.

SCÈNE PREMIÈRE.

DON SANCHE SANCHEZ DE ZUNIGA, *comte de Monterey*,
DON MATIAS CENTURION, *marquis d'Almuñan*, DON
RICARDO DE ROXAS, *comte de Casapalma*, DON FRAN-
CISCO DE SOTOMAYOR, *comte de Velalcazar*, DON GARCI
SUAREZ DE CARBAJAL, *comte de Peñalver*.

DON GARCI.

Ma foi, vive la joie et vive l'épousée!

DON MATIAS, *regardant au balcon*.

Saragosse ce soir se met à la croisée.

DON GARCI.

Et fait bien! on ne vit jamais noce aux flambeaux
Plus gaie, et nuit plus douce, et mariés plus beaux!

DON MATIAS.

1815 Bon empereur !

DON SANCHE. Marquis, certain soir qu'à la brune
Nous allions avec lui tous deux cherchant fortune,
Qui nous eût dit qu'un jour tout finirait ainsi?

DON RICARDO, *l'interrompant*.
J'en étais.

Aux autres.

Écoutez l'histoire que voici.

1820 Trois galants, un bandit que l'échafaud réclame,
Puis un duc, puis un roi, d'un même cœur de femme
Font le siège à la fois. L'assaut donné, qui l'a?
C'est le bandit.

DON FRANCISCO.

Mais rien que de simple en cela.
L'amour et la fortune, ailleurs comme en Espagne,
Sont jeux de dés pipés. C'est le voleur qui gagne!

DON RICARDO.

1825 Moi, j'ai fait ma fortune à voir faire l'amour.
D'abord comte, puis grand, puis alcade de cour,
J'ai fort bien employé mon temps, sans qu'on s'en doute.

DON SANCHE.

Le secret de monsieur, c'est d'être sur la route
Du roi. . . .

DON RICARDO.

Faisant valoir mes droits, mes actions.

DON GARCI.

1830 Vous avez profité de ses distractions.

DON MATIAS.

Que devient le vieux duc? Fait-il clouer sa bière?

DON SANCHE.

Marquis, ne riez pas! car c'est une âme fière.
Il aimait doña Sol, ce vieillard. Soixante ans
Ont fait ses cheveux gris, un jour les a faits blancs.

DON GARCI.

Il n'a pas reparu, dit-on, à Saragosse.

1835

DON SANCHE.

Voulez-vous pas qu'il mît son cercueil de la noce?

DON FRANCISCO.

Et que fait l'empereur?

DON SANCHE.

L'empereur aujourd'hui

Est triste. Le Luther lui donne de l'ennui.

DON RICARDO.

Ce Luther, beau sujet de soucis et d'alarmes!

Que j'en finirais vite avec quatre gendarmes!

1840

DON MATIAS.

Le Soliman aussi lui fait ombre.

DON GARCI.

Ah! Luther,

Soliman, Neptunus, le diable et Jupiter,

Que me font ces gens-là? Les femmes sont jolies,

La mascarade est rare, et j'ai dit cent folies!

DON SANCHE.

Voilà l'essentiel.

DON RICARDO. Garci n'a point tort. Moi,

1845

Je ne suis plus le même un jour de fête, et croi

Qu'un masque que je mets me fait une autre tête,

En vérité!

DON SANCHE, *bas à Matias.*

Que n'est-ce alors tous les jours fête?

DON FRANCISCO, *montrant la porte à droite.*

Messeigneurs, n'est-ce pas la chambre des époux?

DON GARCI, *avec un signe de tête.*

Nous les verrons venir dans l'instant.

DON FRANCISCO.

Croyez-vous?

1850

DON GARCI.

Hé! sans doute!

DON FRANCISCO.

Tant mieux. L'épousée est si belle!

DON RICARDO.

Que l'empereur est bon ! Hernani, ce rebelle
 Avoir la toison d'or ! marié ! pardonné !
 Loin de là, s'il m'eût cru, l'empereur eût donné
 1855 Lit de pierre au galant, lit de plume à la dame.

DON SANCHE, *bas à don Matias.*

Que je le crèverais volontiers de ma lame, *a hard word up of sword clung*
Faux seigneur de clinquant recousu de gros fil ! *joiner to*
 Pourpoint de comte, rempli de conseils d'alguazil ! *gotter*

DON RICARDO, *s'approchant.*

Que dites-vous là ?

DON MATIAS, *bas à don Sancho.*

Comte, ici pas de querelle !

A don Ricardo.

1860 Il me chante un sonnet de Pétrarque à sa belle ?

DON GARCI.

Avez-vous remarqué, messieurs, parmi les fleurs,
 Les femmes, les habits de toutes les couleurs,
 Ce spectre, qui, debout contre une balustrade,
 De son domino noir tachait la mascarade ?

DON RICARDO.

1865 Oui, pardieu !

DON GARCI. Qu'est-ce donc ?

DON RICARDO.

Mais, sa taille, son air. . .

C'est don Prancasio, général de la mer.

DON FRANCISCO.

Non.

DON GARCI.

Il n'a pas quitté son masque.

DON FRANCISCO.

Il n'avait garde.

C'est le duc de Soma qui veut qu'on le regarde.

Rien de plus.

DON RICARDO.

Non. Le duc m'a parlé.

DON GARCI. Qu'est-ce alors
Que ce masque?—Tenez, le voilà.

Entre un domino noir qui traverse lentement la terrasse au fond. Tous se retournent et le suivent des yeux, sans qu'il paraisse y prendre garde.

DON SANCHE. Si les morts 1870
Marchent, voici leur pas.

DON GARCI, *courant au domino noir.*

Beau masque! . . .

Le domino noir se retourne et s'arrête. Garci recule.

Sur mon âme,

Messeigneurs, dans ses yeux j'ai vu luire une flamme!

DON SANCHE.

Si c'est le diable, il trouve à qui parler.

Il va au domino noir, toujours immobile.

Mauvais!

Nous viens-tu de l'enfer?

LE MASQUE. Je n'en viens pas, j'y vais.

Il reprend sa marche et disparaît par la rampe de l'escalier. Tous le suivent des yeux avec une sorte d'effroi.

DON MATIAS.

La voix est sépulcrale autant qu'on le peut dire.

1875

DON GARCI.

Baste! ce qui fait peur ailleurs, au bal fait rire.

DON SANCHE.

Quelque mauvais plaisant!

DON GARCI.

Ou si c'est Lucifer
Qui vient nous voir danser, en attendant l'enfer,
Dansons!

DON SANCHE.

C'est à coup sûr quelque bouffonnerie.

DON MATIAS.

Nous le saurons demain.

DON SANCHE, à don Matias.

Regardez, je vous prie.

Que devient-il?

DON MATIAS, à la balustrade de la terrasse.

Il a descendu l'escalier.

Plus rien.

DON SANCHE.

C'est un plaisant drôle!

Révant.

C'est singulier.

DON GARCI, à une dame qui passe.

Marquise, dansons-nous celle-ci?

Il la salue et lui présente la main.

LA DAME

Mon cher comte,

Vous savez, avec vous, que mon mari les compte.

DON GARCI.

885 Raison de plus. Cela l'amuse apparemment.

C'est son plaisir. Il compte, et nous dansons.

La dame lui donne la main, et ils sortent.

DON SANCHE, pensif.

Vraiment,

C'est singulier!

DON MATIAS. Voici les mariés. Silence!

Entrent Hernani et doña Sol se donnant la main.

Doña Sol en magnifique habit de mariée; Hernani tout en velours noir, avec la toison d'or au cou.

Derrière eux foule de masques, de dames et de seigneurs qui leur font cortège. Deux hallegardiers en riche livrée les suivent, et quatre pages les précèdent. Tout le monde se range et s'incline sur leur passage. Fanfare.

SCÈNE II

Les Mêmes, HERNANI, DOÑA SOL, suite.

HERNANI, *saluant.*

Chers amis !

DON RICARDO, *allant à lui et s'inclinant.*

Ton bonheur fait le nôtre, excellence !

DON FRANCISCO, *contemplant doña Sol.*

Saint Jacques monseigneur ! c'est Vénus qu'il conduit !

DON MATIAS.

D'honneur, on est heureux un pareil jour la nuit !

1890

DON FRANCISCO, *montrant à don Matias la chambre nuptiale.*

Qu'il va se passer là de gracieuses choses !

Être fée, et tout voir, feux éteints, portes closes,
Serait-ce pas charmant ?

DON SANCHE, *à don Matias.*

Il est tard. Partons-nous ?

Tous vont saluer les mariés et sortent, les uns par la porte, les autres par l'escalier du fond.

HERNANI, *les reconduisant.*

Dieu vous garde !

DON SANCHE, *resté le dernier, lui serre la main.*

Soyez heureux !

Il sort.

Hernani et doña Sol restent seuls. Bruit de pas et de voix qui s'éloignent, puis cessent tout à fait. Pendant tout le commencement de la scène qui suit, les fanfares et les lumières éloignées s'éteignent par degrés. La nuit et le silence reviennent peu à peu.

SCÈNE III

HERNANI, DOÑA SOL.

DOÑA SOL.

Ils s'en vont tous,

1895 Enfin!

HERNANI, *cherchant à l'attirer dans ses bras.*

Cher amour!

DOÑA SOL, *rougissant et reculant.*

C'est . . . qu'il est tard, ce me semble.

HERNANI.

Ange! il est toujours tard pour être seuls ensemble.

DOÑA SOL.

Ce bruit me fatiguait. N'est-ce pas, cher seigneur,
Que toute cette joie étourdit le bonheur?

HERNANI.

Tu dis vrai. Le bonheur, amie, est chose grave.

1900 Il veut des cœurs de bronze et lentement s'y grave.

Le plaisir l'effarouche en lui jetant des fleurs.

Son sourire est moins près du rire que des pleurs.

DOÑA SOL.

Dans vos yeux, ce sourire est le jour.

*Hernani cherche à l'entraîner vers la porte. Elle
rougit.*Tout à l'heure.

HERNANI.

Oh! je suis ton esclave! Oui, demeure, demeure!

1905 Fais ce que tu voudras. Je ne demande rien.

Tu sais ce que tu fais! ce que tu fais est bien!

Je rirai si tu veux, je chanterai. Mon âme

Brûle. Eh! dis au volcan qu'il étouffe sa flamme,

Le volcan fermera ses gouffres entr'ouverts,

1910 Et n'aura sur les flancs que fleurs et gazons verts.

Car le géant est pris, le Vésuve est esclave,

Et que t'importe à toi son cœur rongé de lave?
 Tu veux des fleurs? c'est bien! Il faut que de son mieux
 Le volcan tout brûlé s'épanouisse aux yeux!

DOÑA SOL.

Oh! que vous êtes bon pour une pauvre femme,
 Hernani de mon cœur!

1915

HERNANI.

Quel est ce nom, madame?

Ah! ne me nomme plus de ce nom, par pitié!

Tu me fais souvenir que j'ai tout oublié!

Je sais qu'il existait autrefois, dans un rêve,

Un Hernani, dont l'œil avait l'éclair du glaive,

1920

Un homme de la nuit et des monts, un proscrit

Sur qui le mot *vengeance* était partout écrit,

Un malheureux traînant après lui l'anathème!

Mais je ne connais pas ce Hernani.—Moi, j'aime

Les près, les fleurs, les bois, le chant du rossignol.

1925

Je suis Jean d'Aragon, mari de doña Sol!

Je suis heureux!

DOÑA SOL.

Je suis heureuse!

HERNANI.

Que m'importe

Les haillons qu'en entrant j'ai laissés à la porte?

Voici que je reviens à mon palais en deuil^{Desolats Jendax}.

Un ange du Seigneur m'attendait sur le seuil.

1930

J'entre, et remets debout les colonnes brisées,

Je rallume le feu, je rouvre les croisées,

Je fais arracher l'herbe au pavé de la cour,

Je ne suis plus que joie, enchantement, amour.

Qu'on me rende mes tours, mes donjons, mes bastilles,

1935

Mon panache, mon siège au conseil des Castilles,

Vienne^{ma} ma doña Sol rouge et le front baissé,

Qu'on nous laisse tous deux, et le reste est passé!

Je n'ai rien vu, rien dit, rien fait. Je recommence,

J'efface tout, j'oublie! Ou sagesse ou démence,

1940

Je vous ai, je vous aime, et vous êtes mon bien!

DOÑA SOL, examinant sa toison d'or.

Que sur ce velours noir ce collier d'or fait bien^{bonne nuit}!

HERNANI.

Vous vîtes avant moi le roi mis de la sorte. *découvert en
the way*

DOÑA SOL.

Je n'ai pas remarqué. Tout autre, que m'importe?

1945 Puis, est-ce le velours ou le satin encor?

Non, mon duc, c'est ton cou qui sied au collier d'or.

Vous êtes noble et fier, monseigneur.

Il veut l'entraîner.

Tout à l'heure!

Un moment!—Vois-tu bien, c'est la joie! et je pleure!

Viens voir la belle nuit.

Elle va à la balustrade.

Mon duc, rien qu'un moment!

1950 Le temps de respirer et de voir seulement.

Tout s'est éteint, flambeaux et musique de fête.

Rien que la nuit et nous. Félicité parfaite!

Dis, ne le crois-tu pas? sur nous, tout en dormant,

La nature à demi veille amoureusement.

1955 Pas un nuage au ciel. Tout, comme nous, repose.

Viens, respire avec moi l'air embaumé de rose!

Regarde. Plus de feux, plus de bruit. Tout se tait.

La lune tout à l'heure à l'horizon montait

Tandis que tu parlais, sa lumière qui tremble

1960 Et ta voix, toutes deux m'allaient au cœur ensemble,

Je me sentais joyeuse et calme, ô mon amant,

Et j'aurais bien voulu mourir en ce moment!

HERNANI.

Ah! qui n'oublierait tout à cette voix céleste?

Ta parole est un chant où rien d'humain ne reste.

1965 Et, comme un voyageur, sur un fleuve emporté,

Qui glisse sur les eaux par un beau soir d'été

Et voit fuir sous ses yeux mille plaines fleuries,

Ma pensée entraînée erre en tes rêveries!

DOÑA SOL.

Ce silence est trop noir, ce calme est trop profond.

1970 Dis, ne voudrais-tu pas voir une étoile au fond?

Ou qu'une voix des nuits tendre et délicieuse,
S'élevant tout à coup, chantât? . . .

HERNANI, *souriant*. Capricieuse!
Tout à l'heure on fuyait la lumière et les chants!

DOÑA SOL.
Le bal! mais un oiseau qui chanterait aux champs!
Un rossignol perdu dans l'ombre et dans la mousse, 1975
Ou quelque flûte au loin! . . . Car la musique est douce,
Fait l'âme harmonieuse, et, comme un divin chœur, *chœur*
Éveille mille voix qui chantent dans le cœur!
Ah! ce serait charmant!

On entend le bruit lointain d'un cor dans l'ombre.
Dieu! je suis exaucée!

HERNANI, *tressaillant*, à *part*.
Ah! malheureuse!

DOÑA SOL. Un ange a compris ma pensée,— 1980
Ton bon ange sans doute!

HERNANI, *amèrement*. Oui, mon bon ange!
Le cor recommence.—A part.
Encor!

DOÑA SOL, *souriant*.
Don Juan, je reconnais le son de votre cor!

HERNANI.
N'est-ce pas?

DOÑA SOL. Seriez-vous dans cette sérénade
De moitié?

HERNANI. De moitié, tu l'as dit.

DOÑA SOL. Bal maussade! *Maussade*
Oh! que j'aime bien mieux le cor au fond des bois! 1985
Et puis, c'est votre cor, c'est comme votre voix. *Kolossal*

Le cor recommence.

HERNANI, à *part*.
Ah! le tigre est en bas qui hurle, et veut sa proie.

DOÑA SOL.
Don Juan, cette harmonie emplit le cœur de joie.

HERNANI, *se levant terrible.*

Nommez-moi Hernani! nommez-moi Hernani!

1990 Avec ce nom fatal je n'en ai pas fini!

DOÑA SOL, *tremblante.*

Qu'avez-vous?

HERNANI. Le vieillard!

DOÑA SOL.

Dieu! quels regards funèbres!

Qu'avez-vous?

HERNANI.

Le vieillard, qui rit dans les ténèbres!

—Ne le voyez-vous pas?

DOÑA SOL.

Où vous égarez-vous?

Qu'est-ce que ce vieillard?

HERNANI.

Le vieillard!

DOÑA SOL, *tombant à genoux.*

A genoux

1995 Je t'en supplie, oh! dis, quel secret te déchire?

Qu'as-tu?

HERNANI.

Je l'ai juré!

DOÑA SOL.

Juré?

Elle suit tous ses mouvements avec anxiété. Il s'arrête tout à coup et passe la main sur son front.

HERNANI, *à part.*

Qu'allais-je dire?

Épargnons-la.

Haut.

Moi, rien. De quoi t'ai-je parlé?

DOÑA SOL.

Vous avez dit . . .

HERNANI. Non. Non. J'avais l'esprit troublé. . . .

Je souffre un peu, vois-tu. N'en prends pas d'épouvante.

DOÑA SOL.

2000 Te faut-il quelque chose? ordonne à ta servante.

Le cor recommence.

HERNANI, *à part.*

Il le veut! il le veut! Il a mon serment!

Cherchant à sa ceinture sans épée et sans poignard.

—Rien!

Ce devrait être fait!—Ah! . . .

DOÑA SOL.

Tu souffres donc bien?

HERNANI.

Une blessure ancienne, et qui semblait fermée,

Se rouvre. . . .

A part.

Éloignons-la

Haut.

Doña Sol, bien-aimée,

Écoute. Ce coffret qu'en des jours—moins heureux— 2005
Je portais avec moi. . . .

DOÑA SOL.

Je sais ce que tu veux.

Eh bien, qu'en veux-tu faire?

HERNANI.

Un flacon qu'il renferme

Contient un élixir qui pourra mettre un terme.

Au mal que je ressens.—Va!

DOÑA SOL.

J'y vais, mon seigneur.

Elle sort par la porte de la chambre nuptiale.

SCÈNE IV

HERNANI, *seul.*

Voilà donc ce qu'il vient faire de mon bonheur! 2010

Voici le doigt fatal qui luit sur la muraille!

Oh! que la destinée amèrement me raille!

*Il tombe dans une profonde et convulsive rêverie, puis
se détourne brusquement.*

Eh bien? . . . Mais tout se tait. Je n'entends rien venir.

Si je m'étais trompé? . . .

*Le masque en domino noir paraît au haut de la
rampe. Hernani s'arrête pétrifié.*

SCÈNE V

HERNANI, LE MASQUE.

LE MASQUE. "Quoi qu'il puisse advenir

2015 Quand tu voudras, vieillard, quel que soit le lieu, l'heure,
S'il te passe à l'esprit qu'il est temps que je meure,
Viens, sonne de ce cor, et ne prends d'autres soins.
Tout sera fait."—Ce pacte eut les morts pour témoins.
Eh bien, tout est-il fait?

HERNANI, *à voix basse*. C'est lui!

LE MASQUE. Dans ta demeure

2020 Je viens, et je te dis qu'il est temps. C'est mon heure.
Je te trouve en retard.

HERNANI. Bien. Quel est ton plaisir?

Que feras-tu de moi? Parle.

LE MASQUE. Tu peux choisir

Du fer ou du poison. Ce qu'il faut je l'apporte.

Nous partirons tous deux.

HERNANI. Soit.

LE MASQUE. Prions-nous?

HERNANI. Qu'importe?

LE MASQUE.

2025 Que prends-tu?

HERNANI. Le poison.

LE MASQUE. Bien!—Donne-moi ta main.

*Il présente une fiole à Hernani, qui la reçoit en
pâlissant.*

Bois,—pour que je finisse.

Hernani approche la fiole de ses lèvres, puis recule.

HERNANI.

Oh! par pitié, demain!—

Oh! s'il te reste un cœur, duc, ou du moins une âme,
 Si tu n'es pas un spectre échappé de la flamme,
 Un mort damné, fantôme ou démon désormais,
 Si Dieu n'a point encor mis sur ton front: jamais!
 Si tu sais ce que c'est que ce bonheur suprême
 D'aimer, d'avoir vingt ans, d'épouser quand on aime,
 Si jamais femme aimée a tremblé dans tes bras,
 Attends jusqu'à demain! Demain tu reviendras!

2030

LA MASQUE.

Simple qui parle ainsi! Demain! demain!—Tu railles! 2035
Ta cloche a ce matin sonné tes funérailles!

Et que ferais-je, moi, cette nuit? J'en mourrais.

Et qui viendrait te prendre et t'emporter après?

Seul descendre au tombeau! Jeune homme, il faut me
 [suivre.

HERNANI.

Eh bien, non! et de toi, démon, je me délivrè!

2040

Je n'obéirai pas.

LE MASQUE. Je m'en doutais. Fort bien.

Sur quoi donc m'as-tu fait ce serment?—Ah! sur rien.

Peu de chose, après tout! La tête de ton père!

Cela peut s'oublier. La jeunesse est légère.

HERNANI.

Mon père! Mon père! . . . —Ah! j'en perdrai la raison! 2045

LE MASQUE.

Non, ce n'est qu'un parjure et qu'une trahison.

HERNANI.

Duc!

LE MASQUE.

Puisque les ainés des maisons espagnoles
 Se font jeu maintenant de fausser leurs paroles,
 Adieu!

Il fait un pas pour sortir.

HERNANI.

Ne t'en va pas.

LE MASQUE.

Alors. . . .

HERNANI.

Vieillard cruel!

retrace Il prend la fiole.2050 Revenir sur mes pas à la porte du ciel¹!*Revenez*
Rentre *doña Sol*, sans voir le masque, qui est debout,
au fond.

SCÈNE VI

Les Mêmes, DOÑA SOL.

DOÑA SOL.

Je n'ai pu le trouver, ce coffret.

HERNANI, *à part*.

Dieu! c'est elle!

Dans quel moment!

DOÑA SOL.

Qu'a-t-il? je l'effraie, il chancelleA ma voix!—Que tiens-tu dans ta main! quel soupçon!

Que tiens-tu dans ta main? réponds.

*Le domino s'est approché et se démasque. Elle pousse
un cri, et reconnaît don Ruy.*

C'est du poison!

HERNANI.

2055 Grand Dieu!

DOÑA SOL, *à Hernani*.

Que t'ai-je fait? quel horrible mystère!

Vous me trompiez, don Juan!

HERNANI.

Ah! j'ai dû te le taire.

J'ai promis de mourir au duc qui me sauva.

Aragon doit payer cette dette à Silva.

DOÑA SOL.

Vous n'êtes pas à lui, mais à moi. Que m'importe

2060 Tous vos autres serments?

A don Ruy Gomez.

Duc, l'amour me rend forte.

Contre vous, contre tous, duc, je le défendrai.

DON RUY GOMEZ, *immobile*.

Défends-le, si tu peux, contre un serment juré.

DOÑA SOL.

Quel serment?

HERNANI. J'ai juré.

DOÑA SOL.

Non, non, rien ne te lie!
Cela ne se peut pas! Crime! attentat! folie!

DON RUY GOMEZ.

Allons, duc!

Hernani fait un geste pour obéir. Doña Sol cherche à l'entraîner.

HERNANI.

Laissez-moi, doña Sol. Il le faut.
Le duc a ma parole, et mon père est là-haut!

2065

DOÑA SOL, à don Ruy Gomez.

Il vaudrait mieux pour vous aller aux tigres même
Arracher leurs petits qu'à moi celui que j'aime!
Savez-vous ce que c'est que doña Sol? Longtemps,
Par pitié pour votre âge et pour vos soixante ans,
J'ai fait la fille douce, innocente et timide,
Mais voyez-vous cet œil de pleurs de rage humide?

2070

Elle tire un poignard de son sein.

Voyez-vous ce poignard?—Ah! vieillard insensé,
Craignez-vous pas le fer quand l'œil a menacé?
Prenez garde, don Ruy!—Je suis de la famille,
Mon oncle! Écoutez-moi! Fussé-je votre fille,
Malheur si vous portez la main sur mon époux!

2075

Elle jette le poignard, et tombe à genoux devant le duc.

Ah! je tombe à vos pieds! Ayez pitié de nous!
Grâce! Hélas! monseigneur, je ne suis qu'une femme,
Je suis faible, ma force avorte dans mon âme,
Je me brise aisément. Je tombe à vos genoux!
Ah! je vous en supplie, ayez pitié de nous!

2080

DON RUY GOMEZ.

Doña Sol!

DOÑA SOL. Pardonnez! Nous autres espagnoles,
Notre douleur s'emporte à de vives paroles,

2085 Vous le savez. Hélas! vous n'étiez pas méchant!
Pitié! vous me tuez, mon oncle, en le touchant!
Pitié! je l'aime tant!

DON RUY GOMEZ, *sombre.*

Vous l'aimez trop!

HERNANI.

Tu pleures!

DOÑA SOL.

Non, non, je ne veux pas, mon amour, que tu meures!
Non! je ne le veux pas.

A don Ruy.

Faites grâce aujourd'hui!

2090 Je vous aimerai bien aussi, vous.

DON RUY GOMEZ.

Après lui!

De ces restes d'amour, d'amitié,—moins encore,
Croyez-vous apaiser la soif qui me dévore?

Montrant Hernani.

Il est seul! il est tout! Mais moi, belle pitié!

Qu'est-ce que je peux faire avec votre amitié?

2095 O rage! il aurait, lui, le cœur, l'amour, le trône,

Et d'un regard de vous il me ferait l'aumône!

Et s'il fallait un mot à mes vœux insenses,

C'est lui qui vous dirait:—Dis cela, c'est assez!—

En maudissant tout bas le mendiant avide

2100 Auquel il faut jeter le fond du verre vide!

Honte! dérision! Non. Il faut en finir,

Bois!

HERNANI.

Il a ma parole, et je dois la tenir.

DON RUY GOMEZ.

Allons!

Hernani approche la fiole de ses lèvres. Doña Sol se jette sur son bras.

DOÑA SOL.

Oh! pas encor! Daignez tous deux m'entendre.

DON RUY GOMEZ.

Le sépulcre est ouvert, et je ne puis attendre.

DOÑA SOL.

[tous deux,
Un instant!—Mon seigneur! Mon don Juan!—Ah! 2105
Vous êtes bien cruels! Qu'est-ce que je veux d'eux?
Un instant! voilà tout, tout ce que je réclame!—
Enfin, on laisse dire à cette pauvre femme
Ce qu'elle a dans le cœur! . . . —Oh! laissez-moi parler!

DON RUY GOMEZ, à *Hernani*.

J'ai hâte.

DOÑA SOL.

Messeigneurs, vous me faites trembler! 2110
Que vous ai-je donc fait?

HERNANI.

Ah! son cri me déchire.

DOÑA SOL, *lui retenant toujours le bras.*

Vous voyez bien que j'ai mille choses à dire!

DON RUY GOMEZ, à *Hernani*.

Il faut mourir.

DOÑA SOL, *toujours pendue au bras d'Hernani.*

Don Juan, lorsque j'aurai parlé,

Tout ce que tu voudras, tu le feras.

Elle lui arrache la fiole.

Je l'ai!

*Elle élève la fiole aux yeux d'Hernani et du vieillard
étonné.*

DON RUY GOMEZ, *(muet)*

Puisque je n'ai céans affaire qu'à deux femmes, 2115
Don Juan, il faut qu'ailleurs j'aille chercher des âmes.
Tu fais de beaux serments par le sang dont tu sors,
Et je vais à ton père en parler chez les morts!
—Adieu. . . .

Il fait quelques pas pour sortir. Hernani le retient.

HERNANI.

Duc, arrêtez!

A doña Sol.

Hélas! je t'en conjure,
Veux-tu me voir faussaire, et félon, et parjure?
Veux-tu que partout j'aille avec la trahison 2120

Écris sur le front? Par pitié, ce poison.
Rends-le-moi! Par l'amour, par notre âme immor-
DOÑA SOL, *sombre.* [telle! . . .
Tu veux?

Elle boit.

Tiens, maintenant!

DON RUY GOMEZ, *à part.* Ah! c'était donc pour elle?

DOÑA SOL, *rendant à Hernani la fiole à demi vidée.*

2125 Prends, te dis-je!

HERNANI, *à don Ruy.*

Vois-tu, misérable vieillard?

DOÑA SOL.

Ne te plains pas de moi, je t'ai gardé ta part.

HERNANI, *prenant la fiole.*

Dieu!

DOÑA SOL.

Tu ne m'aurais pas ainsi laissé la mienne,
Toi! Tu n'as pas le cœur d'une épouse chrétienne.
Tu ne sais pas aimer comme aime une Silva.

2130 Mais j'ai bu la première et suis tranquille.—Va!
Bois si tu veux!

HERNANI. Hélas! qu'as-tu fait, malheureuse?

DOÑA SOL.

C'est toi qui l'as voulu.

HERNANI.

C'est une mort affreuse!

DOÑA SOL.

Non. Pourquoi donc?

HERNANI.

Ce philtre au sépulcre conduit.

DOÑA SOL.

Devions-nous pas dormir ensemble cette nuit?

2135 Qu'importe dans quel lit?

HERNANI.

Sur moi qui t'oubliais!

Mon père, tu te venges

Il porte la fiole à sa bouche.

DOÑA SOL, *se jetant sur lui.*

Ciel! des douleurs étranges! . . .

Ah! jette loin de toi ce philtre!—Ma raison
S'égare. Arrête! Hélas! mon don Juan, ce poison
Est vivant! ce poison dans le cœur fait éclore
Une hydre à mille dents qui ronge et qui dévore!
Oh! je ne savais pas qu'on souffrit à ce point!
Qu'est-ce donc que cela? c'est du feu! Ne bois point!
Oh! tu souffrirais trop!

2140

HERNANI, *à don Ruy.* Ah! ton âme est cruelle!
Pouvais-tu pas choisir d'autre poison pour elle?

Il boit et jette la fiole.

DOÑA SOL.
Que fais-tu?

HERNANI. Qu'as-tu fait?

DOÑA SOL.
Dans mes bras.

Viens, ô mon jeune amant, 2145

Ils s'asseyent l'un près de l'autre.
N'est-ce pas qu'on souffre horriblement?

Touchante.

HERNANI.
Non.

DOÑA SOL.
Voilà notre nuit de noce commencée!
Je suis bien pâle, dis, pour une fiancée?

HERNANI.
Ah!

DON RUY GOMEZ.
La fatalité s'accomplit.

HERNANI. Désespoir!
O tourment! doña Sol souffrir, et moi le voir!

2150

DOÑA SOL.
Calme-toi. Je suis mieux.—Vers des clartés nouvelles
Nous allons tout à l'heure ensemble ouvrir nos ailes.
Partons d'un vol égal vers un monde meilleur.
Un baiser seulement, un baiser! *Ils s'embrassent.*

DON RUY GOMEZ.

O douleur!

HERNANI, *d'une voix affaiblie.*

55 Oh! béni soit le ciel qui m'a fait une vie
D'abîmes entourée et de spectres suivie,
Mais qui permet que, las d'un si rude chemin,
Je puisse m'endormir ma bouche sur ta main!

DON RUY GOMEZ.

Qu'ils sont heureux!

HERNANI, *d'une voix de plus en plus faible.*

Viens, viens . . . doña Sol . . . tout est sombre . . .
60 Souffres-tu?

DOÑA SOL, *d'une voix également éteinte.*

Rien, plus rien.

HERNANI.

Vois-tu des feux dans l'ombre?

DOÑA SOL.

Pas encor.

HERNANI, *avec un soupir.*

Voici. . . .

Il tombe.

DON RUY GOMEZ, *soulevant sa tête, qui retombe.*

Mort!

DOÑA SOL, *échevelée, et se dressant à demi sur son*
séant.

Mort! non pas! nous dormons.

Il dort. C'est mon époux, vois-tu. Nous nous aimons.
Nous sommes couchés là. C'est notre nuit de noce.

D'une voix qui s'éteint.

Ne le réveillez pas, seigneur duc de Mendoce.

65 Il est las.

Elle retourne la figure d'Hernani.

Mon amour, tiens-toi vers moi tourné.

Plus près . . . plus près encor. . . . *Elle retombe.*

DON RUY GOMEZ.

Morte!—Oh! je suis damné!

Il se tue.

NOTES

PREFACE DE CROMWELL

Line 25. jusqu'à, *even*.

34. ses préfaces, a reference to the prefaces written for the editions of his *Odes et Ballades*, which were published in 1822, 1824, and 1826.

46. feuilletons, translate *dramatic critics*. The word *feuilleton* means, more exactly, an article on some special subject or a chapter of a continued story, printed across the lower part of a newspaper page. Dramatic and literary criticisms often appear in this way. *che sara, sara*, an Italian phrase meaning *ce qui sera, sera*, i. e., that which is to be, will be.

48. du qu'en dira-t-on littéraire, of the phrase, "what will people say," in literature.

49. l'école, as representing traditional and classical ideas.

51. apprentif, the old spelling for *apprenti*.

57. sans en faire le moins du monde, etc., without using them in any way whatever as an introduction to his own work.

64. de voir ferrailer les amours-propres, to see the clash of personal vanities.

68. Quien haga aplicaciones, etc. Literally, whoever makes applications should eat his bread by himself, i. e., should keep his own counsel.

73. cette curieuse mêlée. The discussion between the classicists, and conservatives on the one hand, and the romanticists on the other. Il n'aura pas la fatuité de le relever. In spite of this disclaimer, it can hardly be said that Hugo remained a passive David, allowing his sling and stones to fall into the hands of others.

161. Hérodote (484-424 B.C.), is known as the Father of History.

162. Mais c'est surtout dans la tragédie antique, etc. Compare E. Faguet, *Drame Ancien, Drame Moderne* p. 88:—La tra-

gédie grecque a commencé par être un récit épique, chanté et dansé. This book by Faguet is very suggestive and should be read by all who are attempting to make a study of the growth of the dramatic idea in French literature.

184. *grossissent leur voix*, etc. The mouthpieces of the masks worn by the Grecian actors were so constructed as to increase the volume of the voice. The *cothurnus*, the actor's foot-covering, was made with a very thick sole, so as to increase the height of the wearer.

189. *Prométhée*, a reference to the *Prometheus Bound*, a tragedy by Æschylus (525-456 B.C.), wherein Prometheus, bound to a rock by order of Zeus for having brought fire to earth, resists all the efforts which are made to overcome his spirit, defies the gods, and finally vanishes in the midst of a great storm. *Antigone*, daughter of Œdipus, former king of Thebes, is here described as looking for her brother Polynices, who comes back with the army of the seven chiefs to fight against his brother Eteocles, the present Theban king. Eteocles had broken a compact with Polynices, whereby the brothers were to rule alternate years.

192. *les Phéniciennes*, a tragedy by Euripides, based upon the same story as the *Seven against Thebes*, of Æschylus.

194. *les suppliantes d'Euripide*. Capaneus was one of the seven heroes who marched from Argos against Thebes. He was struck with lightning by Zeus, while scaling the city walls, because he had defied him, and while his body was being consumed, his wife Evadne leaped down from the walls into the flames and ended her own life.

196. *les suppliantes d'Æschyle*. In this tragedy the fifty daughters of Danaus who had fled with their father from Egypt to Argos, to avoid marrying their cousins, the fifty sons of Ægyptus, find an asylum with Pelasgus, the Argive king.

210. *Achille trainant Hector*. According to one of the legends, after Hector had been slain by Achilles, he was fastened to the latter's chariot and dragged three times around the city walls.

248. *Pythagore* (from about 582-500 B.C.), *Épicure* (342-270 B.C.), *Socrate* (468-399 B.C.), *Platon* (429-347 B.C.), the greatest of the Grecian philosophers.

266. *Ajax*, son of Oileus, king of the Locrians, often spoken of as the *lesser Ajax*, one of the heroes of the Trojan war, who on

returning home was shipwrecked. Getting safely upon a rock he boasted that he would escape in spite of the gods who had provoked the storm, whereat Neptune split the rock with his trident, and Ajax was swallowed up by the sea. *Achille vaut Mars*. *Achilles* (leader of the Greeks) is as great as *Mars* (the god of battle).

268. le souffle, *the spirit*.

277. le cœur de l'homme . . . pouvait-il ne pas s'éveiller, *could the heart of man . . . help awakening?*

280. au souffle, *at the whisper of*.

313. *Caton*, *Cato*, Roman patriot and stoic philosopher, who sided with Pompey against Caesar in the civil war of 49 B.C., and put himself to death on hearing of Caesar's victory at Thapsus, in 46 B.C.

333. le démon, *the spirit*.

334. *Longin*, *Longinus*, a Grecian critic and philosopher (210-273 A.D.). *Saint Augustin*, the most celebrated of the early fathers of the Latin church (354-430 A.D.).

362. avoir gain de cause, *have an advantage over, or be superior to*.

365. dédoubler, *to deform*.

394. pris sur le fait, *caught in the act*.

401. *Aristote*, *Aristotle* (384-322 B.C.), the Grecian philosopher whose treatise on the art of poetry was the source, directly or indirectly, of the greater part of the literary criticism of the 17th century in France. *Boileau* (1636-1711) wrote an *Art Poétique*, which was often an imitation or paraphrase of the *Ars Poetica* of Horace, and a perfect expression of the extreme conservatism of his time in matters literary, while *Laharpe* (1739-1803) at a later period represented these same ideas in his *Cours de littérature*.

420. *Thersites* was the most impudent and hateful of the Greeks assembled before Troy. He is introduced by Shakspeare in *Troilus and Cressida*. *Vulcain*, *Vulcan*, the Roman god of fire, who was considered as deformed and lame.

425. *Ménélas*, *Menelaus*, brother of Agamemnon and husband of Helen.

426. *Hélène*, a tragedy of Euripides, first given in 412 B.C., based on the story invented by Stesichorus that only a phantom of Helen appeared at the siege of Troy, the real Helen being in Egypt. In the passage referred to, Menelaus, in disguise, is being rather harshly treated by the old female servant who guards the

palace of Proteus, king of Egypt, against any of Grécian birth, when to his surprise Helen, his wife, whom he supposed at Troy, appears before him. **Oreste**, *Orestes*, a play of Euripides first given in 409 B.C. According to *Mahaffy* (Hist. of Class. Greek Lit., I. 361), no play of Euripides is more carelessly constructed or lower in moral tone, although the opening scenes are of striking dramatic effect. Naturally comedy might find a place in such a play. In the scene mentioned Orestes after making an unsuccessful attempt to kill Helen, because Menelaus has refused to take his part, suddenly confronts one of her Phrygian slaves who cringes before him, fearing death.

429. Polyphème, *Polyphemus*, a one-eyed giant, king of the Cyclops.

430. Silène, *Silenus*, in Greek mythology, the foster-father of Bacchus and leader of the satyrs.

440. Euménides, from the Greek *Εὐμενίδες*, *the gracious ones*.

443. Midas, of Phrygia, the King of the Golden Touch. As judge in a musical contest between Pan and Apollo, he refused to award the prize to the latter, whereat the god changed the king's ears into those of an ass. For this reason Midas is grouped among the *grotesques*.

446. Thespis, an Attic poet living in the middle of the 6th century B.C., who is the reputed father of tragedy. In this paragraph, Hugo gives an idea of the unimportance of comedy among the ancient Greeks and Romans by saying that just as Homer's epic, which was the truest expression of the time, surpassed tragedy, so tragedy surpassed comedy. The main point, however, is that comedy did then exist.

448. Plaute, *Plautus*, writer of Latin comedy (227-184 B.C.). *les*, i.e., writers of both tragedy and comedy.

449. Hercule emportait les pygmées. Philostratus represents Hercules as attacked by two armies of pygmies who were easily vanquished and carried away in the folds of the Nemean lion's skin which he always wore.

461. la ronde effrayante du Sabbat, *the wild dance of the witches' Sabbath*. In the middle ages, all demons, sorcerers, and witches were supposed to come together once a year, under the leadership of Satan, to celebrate their orgies. Part of the ceremony consisted in dancing round a goat, an observance generally regarded as a remnant of the old worship of Pan.

464. Dante (1265-1321), author of the *Divine Comedy*. Milton (1608-1674), author of *Paradise Lost*.

466. Callot (1592-1635), a French engraver and painter of note, though hardly deserving to be called a *burlesque Michelangelo*, Italian sculptor, painter, architect, and poet (1475-1564).

469. Scaramouches . . . Crispins . . . Arlequins. These names stand for typical characters in the older Italian comedy, *Scaramouche* being the same as the comedy character, *Capitan*, a person of ridiculous bravado, probably originating in the *Miles Gloriosus* of Plautus and introduced into French comedy prior to Molière. Such a character is the *Matamore* in Corneille's *Illusion Comique* (1636). *Crispin* is the rascally valet, while *Arlequin* or *Harlequin*, dressed in many colors and wearing a black mask and wooden sword is the conventional clown, a burlesque character, generally represented as in love with the fair Columbine, his master's daughter.

475. Sganarelle, the valet in Molière's *Don Juan, ou Le Festin de Pierre* (1665). Méphistophélès, well known from Goethe's (1749-1832) *Faust*.

481. Vulcain. See note l. 420.

488. l'hydre de Lerne, the Lernean hydra, or seven-headed dragon, killed by Hercules as his second labor.

490. la gargouille de Rouen, etc. The names here given which are generally capitalized, refer to various local dragons known to mediæval tradition. To the list might be added *La Lézarde*, of Provins, and *La Bonne Sainte-Vermine*, or *La Grande Gueule*, of Poitiers. Details regarding the most of them are difficult to obtain. *La Tarasque*, is said to have ravaged the country around Tarascon, a city located on the Rhone, south of Lyons.

498. Pluton, *Pluto*, the god of the lower world.

508. Rubens, *Peter Paul Rubens*, the great Flemish painter, who lived from 1577-1640. Famous as a colorist, he painted many pictures of various kinds, including historical and religious subjects, portraits, and landscapes. Probably his most celebrated painting is the "Descent from the Cross," now to be seen in Antwerp.

509. à mêler . . . quelque hideuse figure. The same idea is expressed in many of the religious paintings of the old masters, where in pictures like the "Last Supper," it is not unusual to find cats and dogs quarrelling together under the table.

531. Françoise de Rimini, *Francesca da Rimini*, an Italian lady

of the 13th century, and wife of Giovanni Malatesta. Dante tells of her love for her husband's younger brother, Paolo, and their death at his hand, in the 5th canto of the *Inferno*, beginning with line 100. Silvio Pellico wrote a tragedy on this subject, Leigh Hunt a poem, and in 1899 Mr. Stephen Philips published a drama in verse, *Paolo and Francesca*, which attracted wide attention and was awarded the *Academy* prize as the most important contribution to English literature for that year. **Béatrix**, *Beatrice Portinari* (1266-1290), wife of Simone de' Bardi, the Beatrice of Dante's *Vita Nuova* and *Divina Commedia*, and the object of his early affection, later idealized and made his guide through Paradise.

534. **Ugolin**, *Ugolino della Gherardesca* (d. 1280), a partizan leader in Pisa, who was finally overthrown and starved to death in prison, in company with his two sons and two nephews. Dante tells this story in the 33rd canto of the *Inferno*, beginning with line 5, and in his account, Ugolino, finally crazed with grief and hunger, eats the dead bodies of the youths who have died before him.

540. **les aulnes**, **les brucolaques**, **les aspioles**, various evil spirits reputed to exist in mediæval times. **les psyllles**, *the snake charmers*.

544. **La Vénus antique**. Hugo probably refers to the Venus as portrayed in the ordinary statue, and not to the then newly discovered *Vénus de Milo*, wherein for the first time in the treatment of this subject, Aphrodite is represented not merely as a beautiful woman, but as a goddess.

545. **Jean Goujon**, a celebrated French sculptor and architect, born in Paris in 1515.

558. **lui**, i.e., *le grotesque* (l. 552).

560. **en apanage**, *as its rightful possession*.

561. **Juliette**, in *Romeo and Juliet*; **Desdémona**, in *Othello*; and **Ophélia**, in *Hamlet*.

567. **Iago**, Othello's jealous and revengeful attendant; **Tartuffe**, the hypocrite in Molière's play of the same name; **Basile**, a slanderer who figures in Beaumarchais' (1732-1799) comedies *Le Barbier de Séville*, and *Le Mariage de Figaro*; **Polonius** is evidently considered a buffoon by Hugo, but Coleridge in his *Lectures on Shakspeare*, p. 237, explains the character as follows: "Polonius . . . is the personified memory of wisdom no longer possessed. . . . But take his advice to Laertes, and Ophelia's reverence for his memory, and we shall see that he is meant to be represented as a statesman somewhat past his faculties."

568. Harpagon, the miser in Molière's *L'Avare*. Bartholo, an old doctor in *Le Barbier de Séville*, who has become the type of the jealous guardian. Falstaff, the swindler, braggart, drunkard, and good-tempered liar, celebrated in Shakespeare's *Henry IV.* and also in *The Merry Wives of Windsor*. Scapin, a rascally valet, whose ready wit is shown in Molière's *Les Fourberies de Scapin*. Figaro, the valet in Beaumarchais' plays, who is a type of intrigue, adroitness, and versatility.

570. Le beau n'a qu'un type; le laid en a mille. Compare this idea with the following citation from the *Avant-Propos* of Faguet's *Drame Ancien, Drame Moderne*, p. 21; "Le bonheur n'a pas besoin ni d'être raconté, ni d'être décrit, ni d'être peint, ni d'être expliqué. Il ne fournit matière à aucun chroniqueur ni dramatis-te. Il est, et il se contente bien de seulement être."

586. Perse, *Persius*, a satirical Latin poet (34-62 A.D.). Petrone, *Petronius*, a satirist of the time of Nero, who died in 66 A.D., known for his satirical poetry and for a novel descriptive of the manners and customs of his time, originally of great length and now known chiefly through a fragment entitled *Cena Trimalchionis*, which was recently translated into very colloquial English by Professor H. T. Peck of Columbia, under the title "Trimalchio's Dinner." Juvenal (circ. 60-140 A.D.), rhetorician and satirical poet of the age of Trajan, of whose works, sixteen satires, in five books, are extant. Apulée, *Apuleius* (born circ. 125 A.D.), a Roman Platonic philosopher and rhetorician, best known for his romance *L'Ane D'or*, *The Golden Ass*, containing many popular myths and legends.

591. tudesques, *Germanic*.

592. romanceros, collections of popular ballads.

594. le Roman de la Rose, an allegorical poem of the middle ages, begun by Guillaume de Lorris, before 1260, and continued forty or fifty years later by Jean de Meung. This book is a very perfect mirror of the later mediæval period, with all its strange contrasts and incongruities.

596. esleurent = *élurent*.

599. cette merveilleuse architecture, i.e., the Gothic, well known for its grotesque ornamentation.

609. graciosos. The *gracioso* was a popular addition to the list of stock characters of Spanish comedy, made by Lope de Vega.

610. le siècle de l'étiquette, *the age of formality*.

612. Scarron sur le bord même, etc., *Scarron upon the very edge of the couch of Louis Quatorze*, a reference to the fact that Madame de Maintenon, before becoming in secret the wife of the king, had been the wife of Paul Scarron (1610-1660), a burlesque poet.

626. Arioste, *Ariosto* (1474-1533), author of *Orlando Furioso*; Cervantes (1547-1616), the author of *Don Quixote*; and Rabelais (1495-1563), author of two satirical romances, *Gargantua* and *Pantagruel*.

629. la troisième civilisation, i.e., the modern coming after *l'époque primitive, et l'époque antique* (see l. 94).

631. son alliance intime et créatrice avec le beau, *its close and intimate connection with the beautiful*.

635. La Belle et la Bête, the familiar story of *Beauty and the Beast*.

644. les fresques royales de Murillo, a reference to the fact that Murillo, (1618-1682) was the Spanish court painter. les pages sacrées, *the pictures on religious subjects*. Véronèse, celebrated Venetian painter (1528-1588).

646. deux admirables jugements derniers, i.e., those by Michelangelo and Rubens, which are described in the next few lines.

690. Malherbe, a literary reformer, as well as a lyric poet, of whom Boileau wrote the celebrated lines, beginning *Enfin, Malherbe vint . . .* (1555-1628). Chapelain, author of a much heralded epic, *La Pucelle*, which met with such ridicule when the first part appeared, in 1656, that the publication was never completed (1595-1674). Corneille, the first great author in the classic period of French drama (1606-1684).

704. il serait conséquent, *it would be to the point*.

708. rapprochements, *ideas or conceits*.

736. Athalie, Racine's great tragedy, which was first given at Versailles in 1671. Voltaire called it *le chef-d'oeuvre de l'esprit humain*.

737. le siècle royal, i.e., *le siècle classique de Louis XIV*.

743. Ariel . . . Caliban, characters in *The Tempest*.

753. Apocalypse, the *Book of Revelation* generally attributed to the Apostle John, and noted for its vague and mystical, though often poetic character. Justification for Hugo's adjective, *menaçante*, is not hard to find, and verse 17, chapter 6, may serve as a key-note for the whole: *For the great day of his wrath is come; and who shall be able to stand?*

768. est un drame. Further particulars regarding the orig-

inal dramatic form for the *Paradise Lost* can be found in the introduction to that epic in the Cambridge edition of Milton.

775. *qu'il en a refermé les portes*, *when he has closed its doors*. The conjunction *que*, introduces this and the following clause, with the force of *lorsque*, which began the sentence.

786. *loin de tirer à eux*, *far from dominating*. Literally, *far from drawing to themselves*.

788. *arcs-boutants*, *buttresses*.

789. *contreforts*, *arches*.

815. *tout ce qui est dans la nature est dans l'art*. The context explains Hugo's meaning.

824. *les milices de Lilliput*, *the soldiers of Lilliputia*, rather a slighting way in which to speak of the cautious and conservative literary critics who still believed in following the old classic traditions.

825. *que*, *let*.

826. *l'un n'exclut pas l'autre*, i.e., it is possible to be a *pedant*, and an *étourdi* at the same time.

830. *Tartuffe*, is a hypocrite, *Pourceaugnac*, a burlesque character, the names coming from Molière's plays, *Tartuffe* and *M. de Pourceaugnac*.

832. *jets de l'art*, *works of art*.

833. *Que si*, *then if*. *ligne de douanes*, *line of defenses*; literally a *customs line* across which goods can not pass without paying the requisite duty.

835. *fondue*, *mingled with*.

844. *s'en iront chacun de leur côté*, *would go away, each in his own direction*.

856. *le turbot de Domitien*. Juvenal, 4th satire. Domitian being presented with an enormous turbot summons the senate to decide how it shall be cooked to best advantage.

857. *buvant la ciguë*, *drinking the hemlock*. The *diæresis* is used over *e* in *ciguë* to denote that the *u* before it has its usual sound. Without this mark it would be natural to pronounce this word as a monosyllable.

859. *Esculape*, *Æsculapius*, in Grecian mythology, the god of medicine. The cock, as an emblem of vigilance, and the serpent, emblem of prudence, were consecrated to him.

860. *Elizabeth*, Queen of England (1533-1603). *subira*, *undergo the influence of*. *Joseph*, a Capuchin monk and confidential agent of Richelieu, who was called *son Eminence grise* (1577-1638).

861. Louis XI. (1423-1483), King of France. Cromwell (1599-1658).

864. Charles I^{er}., beheaded by Cromwell's order in 1649.

865. qui le lui rendra, *who will return the compliment.*

878. à flots, *liberally.*

880. Démocrites, *Democritus*, a Grecian philosopher of the 5th century B.C., who constantly laughed at human folly, while *Heraclitus* (6th century B.C.), used to weep when he contemplated it.

881. Beaumarchais, author of the comedies, *Le Barbier de Séville*, and *Le Mariage de Figaro* (1732-1799).

883. que is here used to introduce le grotesque, which is in apposition with une, etc., and need not be translated.

887. Dandin, *George Dandin*, a three act comedy by Molière, in which he exposes the great folly committed by a man who marries a woman above him in rank. Trissotin, one of the ridiculous pedants in Molière's *Les Femmes Savantes*; Brid'oison, a stammering character in Beaumarchais' *Mariage de Figaro*, a typical foolish and ignorant judge; la nourrice de Juliette, in *Romeo and Juliet*. This character has no definite name.

888. Bégears (should be written *Begearss*), a rascally character in Beaumarchais' *La Mère Coupable*.

890. Osrick, *Osric*, one of the young courtiers in *Hamlet*; Mercutio, courtier and friend to Romeo, in *Romeo and Juliet*; Don Juan, a legendary character of Spanish origin, variously described in literature. Here reference is made to Molière's play *Don Juan, ou le Festin de Pierre*, which appeared in 1665.

892. mainte, a collective adjective having regular forms for agreement in both singular and plural, though often, as in the present case, the singular alone is used.

915. hors de cause, *removed from discussion.*

918. du code pseudo-Aristotélique, *of the so-called Aristotelian code.* The rigid rule of the three unities of time, place, and action, generally attributed to Aristotle, was only partially due to his doctrines, much of its rigidity being the result of modern interpretation and adaptation.

926. cette antichambre, a reference to the fixed scenery of the classic stage.

932. Alternis cantemus; amant alterna Camenæ. In place of *cantemus* a more common reading for this passage is *dicetis*. Translating it as it stands; *Let us sing in alternate verses; the muses love alternate verses.* Third Eclogue, line 59, of Vergil's *Bucolics*.

935. *en font bon marché*, pay little attention to that.

946. *souventes fois*, or *souventefois*, old form of *souvent*.

952. *Melpomène*, the Muse presiding over tragedy.

968. *conditions d'être*, conditions of existence.

978. *Rizzio . . . Marie Stuart*. Rizzio was one of the favorites of Mary, Queen of Scots and became her secretary. Darnley, the Queen's second husband, being jealous of his influence, had him assassinated in the Queen's presence in Holyrood Palace, Edinburgh, in 1566.

979. *Henry IV.* was killed by Ravaillac in 1610 in this *rue de la Ferronnerie*, which still exists, a few steps southeast of the *Halles Centrales*, or Central Market in Paris.

981. *Jeanne d'Arc* was burned at the stake in the Old Market at Rouen, May 30, 1431.

983. *Blois*, about 150 miles southeast of Paris, where the Duke of Guise was killed by order of Henry III. during a meeting of the States General in 1588.

985. *Charles I^{er}*. see note on l. 864; *Louis XVI.* guillotined in 1793.

990. *de force*, rigorously.

998. *de par*, in the name of.

1017. *Campistron*. While the genius of Corneille and Racine had been able to develop in spite of these narrow limitations, *Campistron* (1656-1723), bound down by them, was weak and effeminate, and he and his party were spoken of contemptuously by Corneille in his later days as *Les Doucereux*.

1053. *les douaniers de la pensée*, the censors of thought.

1060. *Mairet* (1604-1686), tragic poet; *Claveret* (1590-1666), one of Corneille's rivals; *D'Aubignac* (1604-1676), a dramatic critic; *Scudéri* (1605-1667), dramatic poet; were among Corneille's literary critics after the appearance of *Le Cid* in 1636.

1062. *se font tout blancs d'Aristote*, justify themselves by means of.

1065. *Scaliger*, a French scholar (1540-1609). *Heinsius*, a Dutch scholar (1580-1665).

1080. *face*, for *fasse*.

1082. *ouy bien*, *oui bien*=certainly. This is an old use of *oui* to strengthen the adverbial expression.

1087. *Guarini*, an Italian poet (1537-1612), author of the *Pastor fido*, a pastoral drama which later influenced Sir Philip Sidney in his *Arcadia*, and *D'Urfé* in his *Astrée*.

1093. Byron (1788-1824). Reference is here made to the savage attack made upon Byron in the *Edinburgh Review* after the appearance of his first volume, *Hours of Idleness*, in 1807, and to which he replied in 1809, with his now celebrated *English Bards and Scotch Reviewers*.

1097. *Mélite* (1628) et la *Galerie du Palais* (1633), comedies.

1107. cette tragi-comédie, i.e., this ridiculous attack.

1113. vnzième = onzième.

1117. *Jephté* was written by George Buchanan, the Scotch scholar, who was Montaigne's teacher at the College de Bordeaux (1506-1582).

1118. Ajax, was the bravest of the Greeks before Troy, after Achilles. Still, when Achilles died, his armor was given to Odysseus, whereat Ajax sought to kill Agamemnon who was responsible for this slight. Athena darkened his eyes, however, and turned his wrath against the flocks of the Greeks.

1122. *Nopces* = *noces*. Although the exact reference is not clear, allusion is evidently made to some learned work wherein the subject *Nopces* is treated in such a way as to throw discredit upon the conclusion of the *Cid*.

1123. l'*Académie*, l'*Académie française*, founded in 1635. Au cardinal, i.e., *Richelieu*.

1125. Chapelain. At Richelieu's request, Chapelain drew up the decision of the *Academy* in the quarrel over the *Cid*.

1130. tout nourri du moyen âge et de l'Espagne. These words descriptive of Corneille would apply equally well to Hugo and it is evident that he is aware of the fact.

1132. Rome castillane, i.e., the plays of Corneille based on Roman history and tradition, but strongly colored by the Spanish predilections of the author.

1133. *Nicomède*, one of Corneille's later tragedies which appeared in 1650.

1140. *Esther* . . . *Athalie*, the last two plays by Racine, which were greatly criticized when given, and never appreciated until after his death.

1144. *Locuste*, etc. In this sentence, reference is made to Racine's *Britannicus*, which is based on Roman history, but fails to contain some of the historical characters and incidents of the true story, such as the woman *Locusta*, employed by Nero in poisoning Britannicus, and the scene here referred to.

1147. élève de Sénèque, *Nero*, who had Seneca as his tutor for a time.

1149. récipient pneumatique, *bell jar*. The sentence means that genius cannot be confined.

1156. comme le géant hébreu. A reference to the 3rd verse of chapter 16, Book of Judges, wherein Samson carries away the gates of the city of Gaza.

1178. Hippolyte. The *Hippolytus* of Euripides was presented in 428 B.C. and is the earliest example of a romantic subject in Greek drama. In it Poseidon, to avenge Theseus, for insult offered to his wife Phaedra, sent a bull out of the sea against Hippolytus as he was riding along the shore in his chariot. His horses became frightened and he was thrown upon the ground and dragged until dead.

1180. Philoctète. In Sophocles' play *Philoctetes*, the hero, was bitten by a snake while rashly treading on the ground sacred to the nymph after whom the island of Chryse was named.

1194. ma, the Italian for *mais*.

1201. que lui importe? *How does that concern art?*

1212. refaccimiento, for *rifacimento*, the Italian for *restoration*.

1233. Richelet, a French grammarian (1631-1698).

1247. Quando he de escribir, etc., *when I have a comedy to write, I lock up the rules with six keys.*

1255. Sosie, a character in Molière's *Amphitryon*, whose name has become proverbial in designating a man who imitates another closely.

1263. le fablier, literally, a writer of fables. Reference is undoubtedly made, however, to the mediæval peddler minstrel who strolled from place to place singing his songs, telling his stories, and at the same time selling the various articles which he had in his pack. Hence the phrase "storyteller's pack."

1283. Charles Nodier, a French novelist, grammarian, and critic (1780-1844).

1284. l'école d'Alexandrie. After the time of Alexander, Grecian literature flourished nowhere so conspicuously as at Alexandria in Egypt, under the auspices of the Ptolemies. In connection with the immense library which was located there, great offices were established in which the precious manuscripts of the collection were transcribed, for the benefit of libraries all over Europe. This copying industry may be considered as typical

of the spirit of the Alexandrian school, which greatly lacked originality.

1328. Vaugelas et Richelet, both grammarians and savants of the 17th century.

1348. l'éguée, *subject to.*

1400. au balancier, *the die.*

1416. se redresser, *correct an error.*

1426. Delille, a didactic poet and translator who enjoyed an extraordinary reputation in his day (1738-1813). His translation of the Georgics was supposed to make him the equal of Vergil and he was hailed for a time, almost up to his death, as one of the greatest of French poets. His longest original composition, *Les Jardins*, is commonplace in the extreme, being filled with a long description of the most prosaic things. The enumeration following, of the things which inspired his muse, speaks for itself.

1433. Or Delille a passé dans la tragédie, i.e., Delille's influence has been felt in tragedy.

1452. purpureus assuitur pannus, Horace, *Ars Poetica*, ll. 15, 16. "One or two verses of purple patch-work are tagged on."

1453. roture du drame, *commonplace drame.*

1455. d'une bégueulerie rare, *overnice.*

1461. Of the four lines which follow the first is from *Cinna*, act 5, scene 1, the second from *Le Cid*, act 3, scene 4, the third and fourth from *Nicomède*, act 1, scene 1, and act 2, scene 3.

1465. Elle a encore sur le coeur, *it still resents.*

1469. mis dans le lit, a reference to *Britannicus*, act 4, scene 2.

1478. M. Legouvé, French poet and dramatist (1764-1812). Reference is here made to his tragedy, *La Mort de Henri IV.*, which appeared in 1806. *Ventre-saint-gris*, was the favorite oath of this monarch.

1496. fontes aquarum, *springs of water.*

1503. pomposo, *the pompous character.*

1513. aux vers qu'il fallait s'en prendre, *the verse should not be criticized.* Hugo certainly has a right to defend the Alexandrine, as he showed himself a master of it.

1522. il est temps de faire justice, *it is time to take at their true worth.*

1526. Palmas vere habet iste duas, *he in truth had double laurels.*

1555. Protée, a mythological sea-god who had the power of assuming different shapes.

1585. fait la petite bouche, i.e., *fait le difficile, le dédaigneux.*

1606. comme a fait Shakespeare, as in *Hamlet, The Winter's Tale*, etc.

1607. y avoir disparate, *present a lack of harmony.*

1620. Lhomond et de Restaut, grammarians and classicists of the 18th century.

1620. Pégase, the winged horse of mythology, often used to symbolize the source of poetic inspiration.

1626. mène l'autre aux lisières, *guides the other with leading-strings.*

1639. Montaigne represents the latter half of the 16th century, Rabelais the first half, Pascal the 17th century, Montesquieu, the 18th.

1651. Il en est des idiomes humains comme de tout, *it is with human speech as with other things.*

1655. Josués, a reference to Joshua's command to the sun to stand still.

1660. Quoi qu'il advienne, *whatever may happen.* This sentence comes after an omission of about 250 lines in which Hugo discusses the play *Cromwell* in detail, and speculates as to whether or not the dramatic censor will allow it to be given.

1663. pas moins de la durée d'une représentation, *not less than a whole evening.* It is more common to find *que* than *de* after *moins*. On account of the brevity of the pieces in the classic repertory, two, and sometimes even three of them could be given the same evening.

1674. l'un refers to homme d'élite, and l'autre, in l. 1681 refers to une époque de crise.

1690. de lui mesurer deux heures de durée, to limit it to two hours in order that the rest of the evening might be devoted to comic opera or farce. Another reference to the double and triple bills which were common and which still are seen to-day when the classic plays are given. It is usual under such circumstances to mingle comedy with tragedy. To illustrate these facts, the following cases may be cited: December 21, 1895, in celebrating the 256th anniversary of the birth of Racine at the *Comédie Française*, *Iphigénie* was given first, then a modern *à-propos* in verse by M. Paul Gruyer, entitled *Fantôme*, and last, Racine's comedy, *Les Plaideurs*. June 6, 1896, in celebrating the 290th anniversary of Corneille, *Horace* was given and then *Le Menteur*. It must not be supposed, however, that such programs are confined to special

occasions, combinations like *Le Dépit Amoureux*, *Britannicus* and *Le Médecin Malgré Lui*, being very common.

1693. *Bobèche*, a French clown, well known under the Empire and the Restoration.

1696. *papillotage, confusion*. In Hugo's attempt to get away from the narrow restrictions of the classic style, he goes to the opposite extreme, and praises in Shakespeare that profusion of incident and scene which is often to be criticized, and which is generally eliminated in the acting versions of the plays. It should be said that Hugo himself rarely falls into this error.

1705. *à la façon de Scudéri*, a reference to l. 1060 and ff. Dacier was a philologist and classical scholar, who translated and edited a number of texts, including Aristotle's *Poetics*, for the benefit of the Dauphin (1654-1720). It would seem as if this citation from Dacier was rather an argument for a multiple program and against Hugo's side of the question.

1710. *trilogie de Beaumarchais*, the three plays, *Le Barbier de Séville*, *Le Mariage de Figaro*, *La Mère Coupable*.

1771. *Le Temple du Goût*, a critical poem, partly in prose, which appeared in 1733. *Le Devin du village*, a short opera of no special merit, for which Rousseau wrote both words and music.

1779. *des organes écoutés*. Hugo has in mind here *Le Globe*, a philosophical and literary journal, which was published from 1824-1831, and which took the side of the younger men in the struggle between the classic and romantic schools of thought. This was the most important of a great number of literary and political journals which appeared about this time, but which were short lived.

HERNANI

ACT I

Page 106. *sacro-sainte*, an emphatic adjective form, meaning *saint et sacré*, very holy or holy, as *la sacro-sainte Eglise romaine*, the holy Roman church.

Page 107. *Saragosse*, formerly the capital of the old kingdom of Aragon, and now of the province of Saragossa, in north-eastern Spain. *cousu de jais*, *covered with jet*. *cousu* is the past participle of *coudre* to sew. *Isabelle la Catholique* (1451-1504), the Queen of Castile, who aided Columbus and brought about the unity of Spain by her marriage with Ferdinand of Aragon.

Line 2. *sur le nez*, *drawn about his face*. *sous le nez*, *closely*.

3. *main-forte*, *help!* The verb *prêtez* is to be supplied.

4. *duègne*, from the Spanish *dueña*, an elderly lady holding a position between that of governess and that of companion, and placed in charge of the younger ladies in a Spanish or Portuguese family.

5. *fiancée au vieux duc*. Papal sanction was necessary for such a marriage.

6. *Pastrafia*, a town situated 30 miles southeast of Guadalaxara, near the Tagus.

8. *sans barbe*. Notwithstanding this description, the modern actors who play the part—Mounet-Sully and Lambert fils—both represent Hernani as wearing a beard. See portrait of Mounet-Sully as Hernani.

10. *à la barbe*, *under the very nose*.

15. *son vieux futur*. Used as nouns, *futur* means an intended husband, and *future*, an intended wife.

20. *choisir de cette bourse ou bien de cette lame*. This line which is plainly elliptical, might be expanded to, *choisir de ces deux choses, ou la bourse, ou la lame*, for *choisir* is commonly a transitive verb. The use of *de* before each of the alternatives is a grammatical confusion, induced by the thought of the omitted phrase.

24. *qui te sert de monture* might be freely translated, *upon which you ride*, the whole expression being one way of calling the old woman a witch.

25. *est-ce pas*. Here and in several other instances throughout the play, the negative particle *ne* is omitted for metrical reasons.

36. *avant qu'il ne frappe*. *Ne* is merely an expletive here and should not be translated. Other expressions of time besides *avant*

que, requiring the same construction are *il y a . . . que*, and *depuis que*.

43-62. In these lines there is an expression of the lyric strain which has already been referred to in the Introduction, and which is characteristic of all Hugo's work.

46. *clôt*, 3rd pers. sing. pres. indic. of *clôre*.

53. *Qu'importe ce que peut*, etc. These lines transposed would read *Qu'importe ce de tempête et d'éclairs qu'un nuage des airs peut nous jeter en passant!*

68. *lui me prend ma vie*. This is an unusually emphatic expression, because the disjunctive *lui* is found in place of the regular conjunctive form *il*, and because the possessive adjective *ma* is used with *vie*, when the definite article might be expected, after the dative *me*.

88, 89. *mon père . . . le sien*. The reference to his own father is necessarily vague, as Hernani does not disclose his identity until the fourth act. (See Introduction pp. 39, 40.) The father of the King was Philip of Burgundy, Archduke of Austria, and King of Castile (1478-1506).

107. *riche-homme*, Spanish *rico hombre*, man of the realm, counsellor of state. *grand*, a noun, meaning *grandee*.

112. *mainte reine*, *many a queen*. *Maint* is a variable adjective of Germanic origin, originally employed in the sense of *beaucoup*, but now little used except in the expression *maintes fois*. *envira*, used for *enviera*.

122. *la dot*. Sound the *t* in this word.

124. *Il faut choisir des deux*, etc. Here the natural construction follows after *choisir*, although *ou* is admitted before *l'épouser*. See note, l. 20.

131. *toutes les Espagnes*, the four kingdoms of Spain, Asturias (later Leon), founded in the 8th century, Navarre, founded in the 9th century, Castile in 1033, and Aragon in 1035.

134. *Catalogne*, a province bordering upon Saragossa, and in the extreme northeastern part of Spain. Barcelona is its capital.

170. *Vous vouliez d'un brigand*, *you were willing to accept a brigand*.

174. *vous donnez l'éveil aux yeux jaloux*, probably a reference to the uncle, although Hernani might mean himself.

179. *Qui raille après l'affront*, etc. *Qui* is a compound relative, equivalent to *celui qui*. *He who jests after insulting another, runs*

the risk of making joyful heirs, i.e., death awaits him, and after death his property will be divided, joyfully.

180. Supply à. *chacun à son tour.*

180. *messire*, a title which was reserved in the middle ages for people of highest rank and later became merely a title of honor applicable to all persons of distinction.

191. *or*, a conjunction meaning *now*, is from the Latin *hora*, and is generally used to connect the parts of an argument.

195. *je chiffonnais ma veste à la française, I was mussing my French vest.*

208. *Voilà de belles équipées.* Translate as if the noun were singular. *This is a fine escapade!*

210. *Saint Jacques de Compostelle, Santiago de Compostella* in Spanish, a city northwest of Madrid, containing the celebrated cathedral of St. Jacques or Santiago, which is still the object of many pilgrimages. According to the legend, *Compostella (campus stellae)* owes its name to the miraculous star which disclosed to Theodomir, Bishop of Iria in 835, the location of the marble crypt containing the body of St. Jacques, which now rests in the cathedral.

219. *Avila* is a picturesque mediæval walled town, some 58 miles from Madrid, containing an old cathedral and a university.

222. *Le Cid*, the principal national hero of Spain, famous for his exploits in the wars against the Moors; born near Burgos about 1040; died at Valencia 1099. *Bernard del Carpio*, a celebrated mediæval hero in Spain, who lived in the 8th and 9th centuries.

245. *Zamora*, the capital of the present province of Zamora, located north of Madrid, and formerly a frequent residence of the Kings of Leon and Castile.

252. *les carrousels, tournaments.*

255, 256. *mais Dieu fasse qu'il vous puisse en éclats rejaillir à la face, but God grant that in breaking, it may be flung back in your face.*

262. *changer sa bague à l'anneau.* The verb *changer à* means *to exchange for* or *change for*, but this use of *à* is almost wholly confined to poetry, the usual expression being *changer pour*, or *changer contre*. The words *bague* and *anneau* are synonymous.

265. *je ne puis l'essayer, I can not do this.*

268. *car, rien qu'en y touchant, for by merely touching them.*

270. *toison d'or.* The insignia of an order of knighthood

founded in 1430 by Philip the Good, Duke of Burgundy, on the occasion of his marriage with the Infanta Isabelle of Portugal.

276. dague de Tolède. Toledo is a city in the center of Spain, which has long been famous for its finely tempered steel blades.

279. Maximilien, empereur d'Allemagne, Maximilien I., who reigned from 1493 until 1519, the year in which the scene of this play is laid.

283. de ce soir. The preposition *de*, which should be omitted in the translation here, is used in a few similar expressions of time with the meaning of *in* or *at*, as for example, *de bonne heure, de nos jours, de ma vie, du vivant de ce roi.*

287. mais pourquoi tarder tant, *but why have you delayed so long?* This is an elliptical expression.

292. Figuère, is a fortified town in northeastern Spain, near the French frontier.

297. Un duc de Saxe, Frederick the Wise, who was Duke of Saxony from 1486-1525. The crown was first offered to him, but he declined, believing the best interests of the empire demanded the election of Charles V.

298. François premier (1494-1547). This King reigned from 1515, and was noted for the splendor of his court and his interest in the progress of the Renaissance. Charles V. was his great rival in a struggle for European supremacy, and there was much fighting between France and Spain during his reign.

300, 301. Aix-la-Chapelle, now a Prussian city in the Rhine province, of 100,000 inhabitants; then the crowning place of the German emperors. **Spire, Speyer,** the capital of the Rhine Palatinate, in Bavaria. **Francfort** on the river Main, in the western part of Germany, a city possessing 180,000 inhabitants to-day.

305. aura ceci présent, *will bear this in mind.*

307. bourgeois de Gand. Charles was born at Ghent, February 24, 1500.

311. Rome, i.e., the Pope. Charles was known to be a firm supporter of the Catholic faith and it was but natural that his candidacy should have the papal sanction. It will be noticed that throughout this whole conversation, Don Ruy Gomez shows his grief for the late emperor, while Don Carlos, unmoved, thinks of the empire.

312. tête . . . corps, *the late emperor . . . the empire.*

314. Sicile . . . Naple. Sicily and the southern part of Italy, with Naples as its capital were first united in 1127 by Roger II.,

King of Sicily. After various separations and unions, they were again united under Spanish rule in 1503, and known as the Two Sicilies.

317. Je lui rends Naples, i.e., Sicily and Naples. *l'aigle*, used as a symbol of the empire.

318. *sije lui laisserai rogner le saillerons!* *whether or not I shall allow his wings to be clipped*, leaving no doubt as to his intention to get the better of the Pope if possible.

341. *roi Louis.* *Louis XII.*, King of France (1498-1515).

346. *la bulle d'or.* *The Golden Bull* (so called on account of its seal), was an edict published by the Emperor Charles VI. at the Diet of Nuremberg in 1356, containing the electoral code of the empire, which determined the powers of electors and the method of procedure in choosing the King of the Romans.

350. *à mon cimier*, translate, *upon my coat of arms.* *Cimier*, as a term in heraldry, means the ornament put upon the upper part of a coat of arms to designate the rank or position of its owner.

357. *en Flandre*, *Flanders*, an ancient country of Europe, extending along the North Sea from Calais to the mouth of the Schelde, and comprising parts of northern France, Belgium, and Holland, as these countries exist to-day.

359. *je veux le gagner de vitesse*, an idiom for *arriver avant lui*, or *le prévenir*, which is better here, and should be translated, *I desire to anticipate him.*

363. *duc d'Arcos.* This reference to the Duke of Arcos is generally criticized as an anachronism, inasmuch as there was no actual duke of that name then living. It seems preferable, however, to assume that Hugo was aware of this, and that he merely used the name as one well known in Spain, without intending to refer to any real person. He was not writing history and he wanted local color.

367. *Galice*, *Galicia*, one of the old Spanish provinces, situated in the northwestern part of the peninsula, with Santiago as its most important city. This is hardly a probable hiding place for Hernani, as it is too far away from Saragossa. Hugo may not have been sure of the exact location of Galicia.

375 *a la mine attrapée*, looks as if he were caught, literally, has a captured look.

381. *de ta suite!—j'en suis!* M. Firmin, the actor, intrusted with this rôle at the first performance, became so confused by the noise and tumult, during this memorable evening, that he

neglected to make the pause indicated in this line, saying, *de ta suite j'en suis!* whereat the uproar increased. The ungrammatical character of this expression is at once evident.

384. ma race. The interest is heightened by these continual references to his identity, which he has not yet revealed.

394. de ton lever, the *levee*, or early morning reception. Under Louis XIV. there was the *petit lever* to which only a few were admitted while the king was dressing, and then the *grand lever*, which came later.

401. mouton d'or, a further reference to the insignia of the order of the Golden Fleece, mentioned in line 270.

ACT II

Page 129. patio, a courtyard.

Line 418. reparlons de ce traître, a reference to the king's first meeting with Hernani.

429. et d'ailleurs ce n'est pas, etc. In scanning this line, stress must be put upon the word *ce*, which receives the logical stress as well.

442. Sous quel titre plaît-il au roi que je sois comte? Because addressed as *Comte* by the king, Don Ricardo had a technical right to the title, and being ambitious and not over sensitive, was not slow to take advantage of it.

448. Puis, qu'il en ait un fils, il sera roi, *then, when a son is born, he will make him king.*

454. Dirait-on pas des yeux jaloux . . . Another case where the first negative particle *ne* is omitted for metrical reasons. The *des* in this line is used partitively.

457-459. The meaning here is somewhat obscure. Matzke gives the following explanation which is very satisfactory: Don Carlos says, "What is there that will make the time pass more quickly?" and Don Sancho, flattered, answers, "We often say this while waiting for your Highness," so anxious are we to be in your presence; whereupon Don Carlos says, ironically, "while in your parlors my people repeat it," wishing you were dead. The courtiers, however, might understand it as a return of the compliment.

474. poussez au drôle, etc., *give the rascal a thrust.*

483. et c'est un amant roi, *and a royal lover.*

487. au secours. *Help!* Expressions of this kind are often in

the dative, with a verb such as *venez*, understood. Cf. *à moi*, and *à l'aide*.

506. dame . . . femme. In this line *dame* means a lady of birth and position, and *femme* implies one possessing womanly traits of character.

531. dix royaumes encor, a general, rather than exact reference to the various provinces of Spain. The final *e* in *encore* is here omitted for metrical reasons.

551. ce chef de bohémiens, *this gypsy chieftain*. The French use the word *bohémiens* to denote the gypsies, because these people were supposed to have come from Bohemia originally.

558. c'était d'un imprudent . . . d'un lâche, *c'était l'action d'un imprudent*, etc.

560. Pas de reproche! = *il n'y a pas de reproche!*

562. me monte à sa taille, *raises me to his level*. *Monter* is used here as a transitive verb.

564. cimier de roi = *royal coat of arms*, taken literally, and allowing *cimier* to stand as a part for the whole. Some free translation, however, such as, *a show of royal authority*, is preferable in the present instance. See note for l. 350.

577. te voilà pris. The *tutoiement* which begins here is a sign of Hernani's intense passion, scorn, and hatred.

604. le fiscal, *the prosecutor general*. *Fiscal* is here used as a Spanish word. As a French adjective it signifies something pertaining to the treasury.

608. mettre au ban, *to exile or banish*.

611. It is hard to see how the Emperor could have exercised any authority in France which was a rival, if not a hostile, government.

617. toucher à la dame, etc., *to think of interfering with this bandit's loved one!*

621. trop loyale, because contrary to his own impulse, he has not taken the king's life.

659, 660. traînant au flanc un souci profond, *bearing within my breast a deep sorrow*.

670. Que d'arracher la fleur, etc. *Que* is here used merely to introduce the appositive clause which follows, and need not be translated.

701. les sbires, les alcades, *the constables, the jailers*. The word *sbires* is from the Italian *sbirri*, while *alcades* is from the Spanish *alcalde*, a *magistrate*, here confused as sometimes happens, with

the Spanish *alcaide*, which means not only a *military governor*, but also a *warden* or *jailer*.

705. Ton épée. It will be noticed that the entrance of the *montagnard* who comes to warn his rashly delaying leader gives Hernani an opportunity to arm himself with another sword, in the place of the blade which he had broken in the king's presence.

ACT III

Page 146. une panoplie complète, a full suit of defensive armor.

Line 730. dans autrui, in others. This pronominal form *autrui* (Latin *alter huic*), is rarely used in modern French, except as the object of a verb or preposition.

735. oui, c'en est là ! yes, things have gone as far as that !

737. noires allées, i.e., garden paths bordered by high hedges of shubbery, stiffly trimmed.

753. ff. This reference to the frivolous gallants of the time recalls to some extent the lines of Arnolphe in Molière's *Ecole des Femmes*;

De tous ces damoiseaux on sait trop les coutumes ;
Ils ont de beaux canons, forces rubans, et plumes,
Grands cheveux, belles dents, et des propos fort doux ;
Et ce sont vrais satans . . .

—Act III. sc. i.

801. Non pas = non, *il ne le sera pas*. It should always be remembered that an expression like *non pas* is elliptical, the *non* being the independent negative particle, and *pas*, part of the negative *ne . . . pas* used with some verb understood.

804. But an expression of the common belief as to the good fortune brought by strangers.

813. il est mort, le rebelle ! Ruy Gomez does not know, it must be remembered, that it was Hernani whom he found with Don Carlos in Doña Sol's apartment.

817. écrin, literally, a *jewel-casket*, which may be translated however, by either *jewels* or *casket*, according to the context.

826. Armillas, a small town near Saragossa.

838. Notre Dame del Pilar. Before the apostle James went to Spain, he received according to tradition the benediction of the Virgin, who told him to build in her honor a church, in the city where he should make the most converts. While in Saragossa, he retired each evening with his followers to the banks of the Ebro,

and there the Virgin appeared one night on a column of pure marble, and ordered him to build a church upon the spot. The marble pillar remained after she had vanished and was kept for worship.

850. *ne te fais faute de rien, make free use of all I have.*

856. *Carolus d'or*, probably referring to a gold piece of changing value, coined during the reign of Charles VIII. of France (1483-1498), although a similar coin was struck in England, during the reign of Charles I. (1600-1649).

862. *votre fête*, i.e., the wedding festivities.

881. *le démon, Satan.*

913. *ma patronne, my patron Saint.*

916. *Oh! laisse qu'à genoux*, etc. Although this change in manner may seem too sudden, still the great strain under which *Hernani* was laboring is probably more than enough to account for it.

930-932. *Que jamais ils pourraient*, etc., *that ever all these men of little consequence could so compel my heart, wherein his love has place, to think on other loves, more noble in their eyes!*

944. *Olmedo*, an old fortified town south of *Valladolid*. *Alcala de Henares*, a town near Madrid, formerly celebrated for its university, founded by Cardinal Ximenes, but removed to Madrid in 1836. *Alcala* was the birthplace of Cervantes.

973. *Estramadoure, Estramadura*, a Spanish province lying to the west along the Portuguese frontier, from which it does not seem probable that *Hernani* drew many of his followers. See note on *Galice*, l. 367.

992. *Je suis une force qui va*. The mystic fatality here expressed, seems hardly in accord with a rational drama wherein the characters are supposed to act intelligently, and of their own volition, influenced, of course, by the force of circumstances.

994. *Une âme de malheur*, etc. "*A soul of misery made of gloom.*" (*Crosland*).

1000. *Et de flamme ou de sang je le vois rouge au fond*. The regular order would be, *Et je le vois rouge de flamme ou de sang, au fond*.

1005. *c'est un démon redoutable*. The word *démon*=guiding or directing spirit, genius.

1021. *au moins*, can be omitted in translating this line, as it adds no special force.

1025. *une amour*. See line 528, where *amour* is masculine.

This word was given either gender indiscriminately for a long time. Hugo has availed himself of this privilege, although now the feminine singular form is generally reserved for poetry. In the plural both genders are used, but with a slight difference in meaning.

1043. *païrons*, for *païerons*.

1048. *Fait lever sur mes pas*, etc., *startled gallows' birds, who were upon my path.*

1052. *Sforce, Borgia, Luther.* The *Sforza* family held the duchy of Milan from 1450 to 1535, the date of the death of Francesco Sforza II., and enjoyed great power and influence. Here reference is probably made to Galeazzo Maria Sforza, Duke of Milan from 1466 to 1476, who was a most despicable tyrant. The *Borgia* family was well known in Italy during the 15th and 16th centuries, and to it belonged Pope Alexander VI. *Caesar Borgia*, here referred to, born in 1478, and killed before the castle of Viana in Spain in 1507, was notorious on account of his many crimes and acts of treachery. *Luther* (1483-1546). It is interesting to note this good Catholic's implied estimate of the great German reformer.

1074-1076. *festin des sept têtes . . . Lara.* The *Lara* family belonged to the Castilian aristocracy of the 10th century and its exploits have been sung in a group of ballads called the *Seven Lords of Lara*. In consequence of a family quarrel these seven lords are betrayed by their uncle into the hands of the Moors, who put them to death and send their heads to Cordova, where their father is in prison. There he is invited to a banquet where the heads are served upon the table, whereat he seizes a sword from one of the Moors and kills a number of them before he can be restrained. Mudarra, a son by a later marriage, avenges this family wrong.

1082. *la vôtre seigneur . . . la tienne, Ô mon hôte!* Notice that the more familiar form of the pronoun is used with *hôte*, as this noun implies a more intimate relationship.

1098. *Et laver le plancher*, an example of Hugo's love of direct speech, which was so different from the rhetorical elegance of his literary adversaries. See *Préface de Cromwell*, l. 1227.

1102. *un gros d'archers*, *a company of archers.*

1108. *de pertuisaniers, d'arquebusiers, d'arbalétriers*, of *halbardiers*, of *arquebusiers*, and of *cross-bowmen*. *Arquebusier* was rather a general term used to designate any soldier armed with a gun.

1113. *C'est s'y prendre un peu tard*, etc. "*Late in the day it is for you to play the young man's part.*" (Crosland).

1115. Boabdil ou Mahom. *Boabdil* was the last king of Granada, and was driven out of Spain by Ferdinand V. in 1492. *Mahom* (571-631), is Mahomet, the prophet of the Moslem faith. Carlos insinuates that the castle could not have been more carefully armed to withstand an attack of the Moors.

1116. la herse et . . . le pont, *the porticullis and . . . the draw-bridge.*

1119. Si vous prenez de ces airs, *if you assume these airs.* In de is found an unnecessary expression of the partitive idea.

1122. Dans leurs nids crénelés, tuer les seigneuries! *to kill your lordships in your fortified retreats.*

1130. Mais qu'à cela ne tienne, etc., transposed and expanded would be, *mais s'il ne tient qu'à cela.* Translate, *if that is your request, you shall be satisfied.*

1136. On lui garde, *they preserve in his memory.*

1137. une châsse dorée où brûlent mille cierges, *a gilded shrine where burn a thousand candles.*

1138. du tribut des cent vierges. According to a mediæval legend, Abderahman, king of Cordova, after having aided Mauregato, king of the Asturias, against certain enemies, imposed upon this monarch, an annual tribute of a hundred maidens.

1141. Escalona, don Sanche. This is an indefinite reference as there is more than one town in Spain named Escalona, and many of the early Spanish kings bore the name of Sancho.

1145. Ramire. There was a King Ramiro II., who was king of Asturias and Leon from about 930-950.

1148. Grand maître de Saint-Jacque et de Calatrava, *grand master of the order of St. James of Compostella, and of the Knights of Calatrava.* The order of St. James was approved by the Pope, it is said, in 1175, and still exists. In the middle ages the order had great military power and controlled a large income. The order of Calatrava was founded in Spain as a military organization in the middle of the 12th century and still exists. It took its name from the fortress of Calatrava, which was captured from the Moors in 1147 and confided to the newly established order.

1151. Motril, etc., cities taken from the Moors.

1157, 58. Sandoval . . . Manrique . . . Lara . . . Alencastre, noble families of Spain.

1163. Zamet, a Moorish leader.

1166. Même aux juifs. This phrase indicates the general hatred which was felt for the Jews in Spain.

1184. Car vous me la paîriez, altesse, n'est-ce pas? *For you would pay me for it, would you not, my lord?* The word *la* refers to tête in l. 1182.

1189. cette tête, i.e., Hernani. Nôtre is used without the article for metrical reasons.

1193. La tête qu'il me faut, etc. The good taste of these lines is certainly open to question, and the portrait of Don Carlos as a sneering, domineering monarch would be complete enough without them.

1210. Jorge, duc d'Alcala is not given as one of the characters because he has no speaking part. He had a more prominent place in the first draft of the play. See l. 1674.

1234. Il faudra bien enfin s'adoucir, mon infante! *You will have to soften at last, my princess.*

1253. Tout homme qui m'outrage. This willingness to fight, on the part of Don Ruy Gomez, while knowing nothing of Hernani's rank or position, is intended to show his desperate grief, on losing Doña Sol. It is certainly questionable, however, whether even so strained a situation as this would be enough to make a punctilious and tradition-loving Spaniard forget the generally recognized code of etiquette common to his time.

1259. Parle à l'autre Seigneur, *pray to the Lord on high.*

1262. permets que je la voie. This is another intensely dramatic situation illustrating Hugo's love of antithesis and contrast. This time Hernani's belief in Doña Sol's presence, in spite of her absence, known only to Ruy Gomez, constitutes the tragic incongruity.

1282. La vengeance au pied sûr, etc. "*The vengeance that is sure of foot, makes on its way less noise than this would do.*" (Crosland).

ACT IV

This whole act is absolutely without historical basis, as Carlos was in Spain at the time of his election.

Page 178. architecture lombarde. Lombard architecture is the local form which the Romanesque assumed in northern Italy and is characterized by its use of vaulted arches and heavy pillars. Gros piliers bas, pleins cintres, chapiteaux d'oiseaux et de fleurs. "*Short thick columns with semicircular arches and capitals carved with birds and flowers.*" (Perry).

Line 1299. monsieur l'électeur de Trèves. Richard Greifen-

klau, Elector and Bishop of Trèves, had been bribed by Francis I. and was working hard for the French candidate and opposing Charles.

1308. *château fort, fortress.*

1310. *Rodolphe extermina Lothaire*, a vague reference which seems to have no historical foundation.

1313. *Gotha, the Duke of Gotha.* Gotha, originally an independent duchy, now forms part of the Thuringian duchy of Saxe-Coburg-Gotha.

1315. *Hohenbourg.* A petty German prince. *croi*, without the final *s* for the sake of the eye-rhyme with *moi*.

1324. *Avila*, see note l. 219.

1327. *le collier de votre ordre*, i.e., the decoration of the order of the Golden Fleece.

1329. *Lutzelbourg, Luxemburg*, now a neutral grand duchy, situated between France and Prussia.

1331. *Astorga*, a city in northwestern Spain.

1346. *Si sa hache s'émousse*, *if his ax grows dull.*

1349. *Le collège*, i.e., the electoral college was composed of the following men at this time; the Archbishops of Trèves, Mayence, and Cologne, Louis, King of Bohemia, Louis, Count Palatine, Frederic, Duke of Saxony, and Joachim I., Marquis of Brandenburg, seven in all.

1352. *Frédéric le Sage*, just mentioned as an elector. See note l. 297.

1354. *raisons dorées*, i.e., *bribes*.

1357, 58. *des princes de Hesse.* In reality they were not electors at this time.

1362. *peau de lion*, etc. See note *Préface* l. 381.

1363. *démaillotés*, *stripped.*

1364. *Triboulet*, the court jester of Louis XII. and François I., who died in 1536.

1367. *à leur choix*, *of their own selection.*

1370. *sauf, plus tard, à les reprendre*, *reserving the right to take them back, later on.*

1372. *me voilà, grand d'Espagne*, *at last I'm a Spanish grandee.* A *grand d'Espagne* was a nobleman of the first rank whom the king addressed in the familiar form and who had the right to remain covered in the presence of royalty. Don Ricardo is almost modern in his eager attempts to get on in the world, and strikes one as a laughable, rather than as a despicable character.

1373. *ambitieux de rien, filled with low ambition. Engeance intéressée, greedy brood.*

1374. *Comme à travers la nôtre, ils suivent leur pensée, how they pursue their own desires, though interrupting ours.*

1375, 76. *Basse-cour, etc. Basse-cour with the hyphen means poultry-yard, and without it, base court. The English editions (Masson's, published in this country by Jenkins, and Perry's, published by Rivingtons, and Mrs. Crosland's translation in the Bohn Library), drop the hyphen, but it is clearly the better reading to retain it, as in the French editions, for Hugo delights in a homely simile, when it is vigorous, and the use of the verb émietter = to scatter crumbs, is strictly in keeping with this interpretation. Undoubtedly a pun was intended, but the hyphen strengthens, rather than weakens that supposition. The idea of Don Carlos may be summed up as follows: As one in a poultry-yard scatters crumbs to the eager and greedy fowls, so I, the king, must distribute vain favors to a clamoring court.*

1377. *et le saint-père. This seems to come as an afterthought, as an acknowledgment of papal power, simply pro forma. Perhaps a truer expression of the king's respect for the Pope is to be found in the somewhat flippant utterances contained in lines 314-334.*

1380. *S'il fallait rester roi! What if I should have to remain a mere king.*

1381. *Bast! = in any event, from the Italian basta, enough, and usually written in French, baste.*

1388. *Peut-être on voudra d'un César? Perhaps she will look with favor upon a Caesar, i.e., an emperor.*

1396. *Corneille Agrippa. A scholar, alchemist, and philosopher, who ranks as one of the first of the half-philosophers, half-necromancers of his time, and his horoscopes were far-famed (1486-1535).*

1397. *treize étoiles, token of an ample majority, considering that there were but seven votes cast.*

1400. *Jean Trithème, a scholar of wide learning who had studied alchemy, and was also accused of being a sorcerer.*

1411. *un fer de lance, a lance-head.*

1412. *soudard = a rough soldier. lansquenet, from the German landsknecht, a foot-soldier, or yeoman.*

1413. *Dont l'estoc, whose swords. Estoc means literally a sword point.*

1417. Ils ont force canons, *they have many cannons.* Force is here used as an adverb of quantity, but by exception does not require the prep. *de*.

1421. au grand carrefour de la fortune humaine, *in the crowded square of earthly fortune.* Carrefour, while meaning at times, a cross-road, also signifies a public square, where several streets end, a center of local activity, and this interpretation seems to be warranted by the context in the present instance.

1426. au nécromant du coin vont demander leur route, *go ask their way of a street magician!* It is doubtful whether Don Carlos despised the opinions of the astrologers as much as Hugo would have us believe, for the age was still a credulous one, and even a hundred years later, the great astronomer Kepler, was an astrologer as well, and cast many horoscopes.

1429. gardien capitulaire, *capitulary guard*, i.e., one appointed by the chapter, or ecclesiastical organization in the cathedral.

1433. Charlemagne, pardon! This second scene, a monologue of 166 lines has sometimes been criticized on account of its extreme length, and with reason, for it is only when in the hands of a very skillful actor that it fails to seem a trifle monotonous. When well done, however, it becomes almost a dialogue, or at least a scene in which the great Charlemagne takes a vital, though unspoken part in everything. It seems often as if Hugo had Napoleon I. in mind when he wrote this speech.

1439. géant d'un monde créateur, *giant of a creative world*, i.e., leader at a creative or formative period in the world's history.

1441, 42. Ah! c'est un beau spectacle, etc., *ah! 'tis a sight to stir the soul, what Europe was, when he left it behind him.* Que in l. 1442 is a conjunction introducing the phrase which is in apposition with *spectacle* in l. 1441, and as such need not be translated.

1451. Double sénat, i.e., the *électeurs*, and the *cardinaux*.

1453. Qu'une idée, etc., *let an idea one day appear, well suited to its time* (and).

1454. Elle grandit. Translate all these present tenses as if future.

1457. Mais qu'elle entre, *but let it enter.* Mais connects the *que* after it with the *que* in l. 1453.

1458, 59. The object of *verront* is *l'idée esclave surgir* (l. 1460). The relative *que* after *rois* has *têtes* for its antecedent, and *ses* refers to *l'idée*.

1460. le globe, is the symbol of the Empire, while la tiare

refers to the Pope's triple crown. The Pope first wore "a round, high cap, which was afterwards encompassed with a crown, subsequently with a second, and finally with a third." (Webster).

1474. L'un délie et l'autre coupe, *one draws (the thread of life from the distaff), and the other cuts it off.* A direct reference to the old conception of the Fates, Clotho, Lachesis and Atropos, though Clotho, who holds the distaff, must here be omitted.

1478. avec son blanc suaire, *in robe of white.* As *suaire* literally, means a *shroud*, Hugo must have used it here, merely for the sake of the rhyme with *sanctuaire*.

1485-92. Le pape et l'empereur, etc.

"The Pope and Emperor were more than men,
In them two Romes, in mystic Hymen joined,
Prolific were, giving new form and soul
Unto the human race, refounding realms,
And nations, shaping thus a Europe new,
And both remoulding with their hands, the bronze
Remaining of the great old Roman world."

(Crosland).

1499. Annibal . . . Attila. *Hannibal*, the great Carthaginian general (247-183 B.C.). *Attila*, the terrible king of the Huns, who ravaged Europe in the first half of the 5th century and died in 453.

1501. voyez la poussière. This calls to mind at once the passage in *Hamlet*, Act. V. scene 1—"Imperial Caesar, dead and turned to clay, etc."

1504. et jamais ne dites. The emphatic word here is *jamais*, hence the inverted order.

1505. Taillez à larges pans, un édifice immense, *hew out an edifice immense with mighty walls.*

1508. Quelques lettres à faire épeler des enfants. Hugo evidently has in mind here a tombstone in a churchyard or cemetery, rather than the monument before him, for this cathedral vault can hardly be considered a juvenile playground where such spelling lessons would be possible.

1517. sur leur tête essuyer ses sandales. This sentiment might certainly be attributed with greater propriety to Napoleon I. than to Charles V.

1519. ducs à fleurons, "*crowned*" or "*sovereign dukes.*" (Perry).

1521. clerics, *scholars or students*, i.e., literary men.

1526. *nous arrive fanfare*, comes to us like a blare of trumpets. The preposition *en* = *en qualité de*, should be supplied before the noun *fanfare*, or the words *comme une*, making *fanfare* a predicate nominative.

1527, 28. *Des cités, des tours*, etc., a mighty swarm from cities and from towers to sound the tocsin in the high church belfries. The phrase *à sonner* is used attributively after *essaim*, *à* signifying *calculated to*, or of a sort to, as in the phrase *un spectacle à ravir*.

1529. *Base de nations*. Here the preposition *de* denotes the substance from which a thing is made. Compare the similar phrases *chapeau de paille*, *une couronne d'or*. *leurs épaules*. Here *leurs* refers to *base* and we might properly expect *ses* in its place. The plural idea in *nations* is responsible for the change.

1530. *La pyramide . . . aux deux pôles*. The *pyramide* is chosen to represent the feudal system with its ascending degrees of fealty and homage, but the figure becomes a mixed metaphor when reference is made to the *deux pôles*, representing *emperor* or *pope*. He really means to suggest a double-topped pyramid, but that is something of an anomaly.

1531-34. *Flots vivants* refers to *base de nations*, while *?*, and *la* the object of *balançant* refer to *pyramide* as does *ses* in the phrase *ses hautes zones*.

1537. *Ah! le peuple*, etc. It is somewhat doubtful whether or not the future Emperor gave much thought to the people as here considered. Hugo is thinking of their power as shown in the French Revolution, and in his splendid earnestness ascribes the reverie to a man who could have hardly have indulged in it. Charles, it is true had passed the first seventeen years of his life in the democratic Netherlands, where the burghers were in power, but that was a restricted democracy, where the inhabitants of towns alone, had special rights. Hugo's idea is manifestly the modern one growing out of France's own recent experiences, and there is little to make one believe that the people as such, the illiterate, practically enslaved major part of the population of semi-feudal Europe, were considered in the 16th century as an important factor in political affairs. The social structure of the time hardly admits of such a probability.

1539. *Vague qui broie*, etc. "Sea which rends a throne and rocks a tomb." (Crosland).

1546-60. *sachant qu'on n'est qu'un homme*, etc. This was certainly no assertion of belief in the divine right of kings, such

as might have been expected from the ruler of so great a kingdom as Spain then was. Undoubtedly Hugo means to foreshadow that later day when Charles abdicated in favor of his son Philip.

1600. *ad augusta per angusta*, to great things, through difficulties.

1602. *Qui vive?* *Who goes there?* Whitney explains the use of the subjunctive here by saying that the expression means *who* [do you wish] *may live long?* i.e., *on whose side are you?*

1606. *étranger par sa mère*, of foreign descent through his mother. The mother of Don Carlos was Joanna, heiress of Ferdinand of Aragon and Isabella of Castile, the joint rulers of Spain.

1624. *meure comme un hébreu*, i.e., showing stubborn fidelity to faith.

1626. *aux chevalets*, on the rack.

1644. *me la rends-tu?* It should be noticed that Hernani here changes from the plural to the singular form of address, his growing excitement being the explanation for this fact.

1663. *Charles-Quint* is used rather than *Charles Cinq* when speaking of the Emperor, so as to avoid any possible ambiguity. *Quint* so used requires a hyphen.

1673. *J'ai cru d'abord que c'était Charlemagne.* Here is the reason for the sudden scattering of the conspirators.

1684. *vous jugeant plus digne.* Frederic thought that the immense power wielded by the king of Spain was necessary to the stability of the empire.

1697. *Vivat*, a Latin subjunctive used like the corresponding French form *vive*, meaning *long life to!*

1698. *Entre doña Sol.* Doña Sol presumably has followed the Spanish court to Aix-la-Chapelle, having been taken by Carlos as an hostage from the castle of Don Ruy Gomez, on his refusal to deliver up Hernani. The Emperor doubtless desires her presence at this scene, hoping to impress her with his new honors. Nevertheless, her appearance in such a place and at such a time seems incongruous, and the spectator is bound to look on with surprise as she descends the broad stone staircase in the rear, into the very midst of the scene.

1707. *la sentence au mur de Balthazar.* Consult the Book of Daniel, chapter v.

1713. *c'est une félonie*, etc., *it is a crime* (for you, by this unworthy act) *to strike from off your coat of arms the symbol of your own high rank.* That is, Silva, if executed for his conspiracy, will make a blot upon the honored scutcheon of his family.

1716. *Les rois Rodrigue font les comtes Julien.* Rodrigue, or Roderick, the last king of the Visigoths in Spain, so dishonored one of his nobles, Comte Julien, the governor of Andalousia, that the latter through a spirit of revenge, opened Spain to the Moors in 711.

1724-26. *Segorbe . . . Cardona, etc.* Small cities in Spain whose exact location is of no special importance in the understanding of this passage.

1727. *grand maître d'Avis.* The order of St. Benedict of Aviz was founded in Portugal in the 12th century.

1745. *c'est un titre à n'en point vouloir d'autres, and 'tis a title the like of which gives no desire for others of its kind.*

1771. *A la place du cœur, etc.* It will be remembered that upon the banner seen by Charles-Quint at this time is pictured the two-headed eagle, the symbol of the Empire, with the Spanish coat of arms upon its breast, indicating the newly elected ruler.

1775. *Par saint Etienne, by St. Stephen.* It is not definite what St. Stephen is referred to as there are at least two of this name, but probably the reference is to the first Christian martyr, said to have been stoned to death in the year 33 A.D.

1788. *Et moi! i.e., condemned to sorrow after giving up Doña Sol.*

1792. *Ai-je bien dépouillé les misères du roi? Have I put quite aside my kingly pettiness?*

1794. *la mitre de Rome, i.e., the papal power.* Strictly speaking, the *tiara* is the pope's cap, while the *mitre* is worn by the bishops and cardinals. There is, however, a papal *mitre*, as the Pope is also a cardinal and bishop of Rome. The *mitre* is like the *tiara*, without the encircling crowns. See l. 1460.

1803. *Le danois à punir,* a general reference to the Protestant revolt in the northern German states.

1804. *Soliman, the Magnificent (1490-1566),* who was the greatest among the sultans of Turkey, reigning from 1520-1566.

ACT V

1857. *Faux seigneur de clinquant recousu de gros fil, a lord made up of tinsel, coarsely joined together.*

1860. *Pétrarque (1304-1374).* *Sa belle,* celebrated in his sonnets, was Laura de Noves, a lady of Provence (1308-1348).

1895. *cher amour.* See note for l. 1025.

1916. Madame. There is perhaps some incongruity in using this rather formal mode of address in the midst of so much *tutoiement*, but a rhyme was needed for *femme* in the preceding line.

1929. Voici que je reviens à mon palais en deuil, *behold I return to my desolate palace.* It must not be forgotten that this wedding feast takes place in Hernani's own palace, which is represented as standing idle and vacant during the days of his exile.

1937. Vienne ma doña Sol, *for que vienne ma doña Sol.*

1942. fait bien, *looks well.*

1943. mis de la sorte, *decorated in this way.*

1954. La nature à demi veille amoureuxment. "*Nature half waking, watches us with love.*" (Crosland).

1980. Ah! malheureuse. The sound of the fateful horn in the midst of this scene of happiness is dramatic in the extreme. But here, and in what follows, it is difficult to comprehend how Hernani can have allowed matters to go so far, without making some effort to appease the inexorable Don Ruy Gomez. This reflection is generally an afterthought however, as for the moment, the intensity of the situation is all engrossing.

2036. Ta cloche, *your wedding bells.*

2050. Revenir sur mes pas à la porte du ciel! *To retrace my steps when at the gates of heaven!*

2120. Veux-tu me voir faussaire, etc. Here is the sentiment which leads to the dénouement of the fifth act, the Spanish idea of honor which is rigorous and severe.

2136. Sur moi qui t'oubliais. This may refer either to l. 2041, where Hernani for the moment refuses to keep his promise, or to the whole situation, which he should have recognized as impossible, if he had not been unmindful of his oath and its consequences.

2153. vers un monde meilleur. In spite of the fact that here are two cases of evident suicide, Hugo neglects to depict in any way the Catholic fear of such a death. As the Catholic faith was deeply rooted in Spain at this time, any such omission seems a serious defect.



